



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROFESSOR ROGÉRIO CAMARA



Teatro publicado de Machado de Assis

Uma coleção de peças teatrais em livro

GABRIELA LYRIO ASSREUY

Teatro publicado de Machado de Assis

Uma coleção de peças teatrais em livro

Trabalho de Conclusão de Curso com
habilitação em Programação Visual do curso de
Design ministrado na Universidade de Brasília.

Orientação: Prof. Rogério Camara

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de algum modo, fizeram parte da trajetória de um ano de desenvolvimento desse projeto, e a tudo que me levou a enxergar o potencial do design social como elemento transformador da vida de quem mais precisa.

Não posso deixar de mencionar a orientação e comprometimento do Professor Rogério Camara, que enriqueceu meu processo e resultado com suas contribuições referenciais, experiências no universo do teatro e suas colocações quanto ao conceito e composição do livro.

Agradeço também

Aos meus pais por me criarem como sou e me propiciarem diversas oportunidades de crescimento pessoal e intelectual, possibilitando que eu chegasse até aqui,

À minha irmã pelo companherismo e apoio ao longo de todos esses anos,

À minha avó por me mostrar a força que uma mulher pode ter,

Ao amigo e colega Pedro Ruperto por me ajudar com a execução da caixa apresentada como parte desse projeto,

À João Roberto Faria por toda sua investigação e dedicação em estudar o pouco explorado teatro de Machado de Assis,

To Paul Luna, from the University of Reading, for showing me the world behind theatre typesetting and making me a theatre reader,

To the other teachers in the University of Reading and colleagues at Soapbox Communications that welcomed me with open arms in their country and taught me loads about design and how to appreciate our own culture,

To the friends that I made during my exchange experience in the UK, for being around and supporting me in such an unusual period of my life,

Aos amigos e familiares que sempre me apoiaram e opinaram no meu trabalho, enriquecendo meu processo e minha vida e

À banca avaliadora pelo tempo disponibilizado para a leitura deste relatório e por assistir a apresentação e fazer considerações ao meu projeto.

RESUMO

O projeto desenvolvido para a Diplomação em Programação Visual consiste em um livro que tem como conteúdo as peças de teatro de Machado de Assis. Diferente do que se imagina, a obra dramática do autor é de grande relevância, uma vez que foi essencial para que ele ingressasse no mundo literário, tendo sido o primeiro gênero ao qual se dedicou como crítico e escritor. Sua obra é, em geral, composta por provérbios dramáticos, que lado a lado com as altas comédias batalharam pela superação do teatro romântico em prol do realismo no Brasil em meados e final do século XIX. No presente trabalho pretendeu-se explorar o gênero teatral, como padrões de diagramações desse tipo de conteúdo, ainda muito pouco explorado no Brasil. O objetivo é incentivar a leitura de teatro por lazer, tornando-a mais prazerosa e confortável, possibilitando uma imersão conceitual. Outro aspecto explorado no projeto foi a questão da fisicalidade do livro. No século XIX era comum que as peças fossem publicadas em periódicos e livros, portanto, o conceito do projeto gráfico gira em torno da produção de um livro abarcado por características físicas e gráficas do universo das publicações efêmeras, assim como referências ao estilo gráfico do século XIX com um frescor de contemporaneidade.

Palavras-chave: teatro realista, Machado de Assis, livro, design gráfico, legibilidade

ABSTRACT

The graduation project developed for the Visual Programming consists on a book that has Machado de Assis' plays as its contents. Different from what one imagines, the author's dramatic work is of great relevance, since it was essential for him to join the literary world, being the first genre to which he dedicated himself as critic and writer. His work is generally composed of dramatic proverbs, which side by side with high comedies battled in favor of Realism against Romantic theatre in the mid and late nineteenth century. In this work it's intended to explore the theatrical genre, as well as typesetting patterns of this type of content, still lacking exploration in Brazil. The goal is to encourage the activity of reading theatre as leisure, making it more enjoyable and comfortable, enabling a conceptual immersion. Another aspect explored in the project is the physicality matter of the book. In the nineteenth century it was common for plays to be published in periodicals and books, so the graphic design concept revolves around the production of a book encompassed by physical and graphic characteristics of the universe of ephemeral publications, as well as references to the 19th century graphic style with a contemporary freshness.

Keywords: realistic theatre, Machado de Assis, book, graphic design, readability

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Machado de Assis aos 57 anos	13
Figura 2.	Capa e folha de rosto do livro <i>Desencantos</i> original, primeira edição	26
Figura 3.	Apresentação de personagens, avertura de cena e página dupla do livro <i>Desencantos</i> original, primeira edição	27
Figura 4.	Páginas 2 do nº 1144 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	28
Figura 5.	Páginas 3 do nº 1144 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	29
Figura 6.	Páginas 3 do nº 1145 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	30
Figura 7.	Páginas 3 do nº 1145 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	31
Figura 8.	Páginas 1 do nº 1146 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	32
Figura 9.	Páginas 2 do nº 1146 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	33
Figura 10.	Páginas 3 do nº 1146 de <i>A Marmota</i> com a peça <i>Hoje avental amanhã luva</i>	34
Figura 11.	Folha de rosto da <i>Revista Brasileira</i> segundo ano, tomo oitavo	35
Figura 12.	Primeira página da peça <i>Não consultes médico</i> na <i>Revista Brasileira</i>	36
Figura 13.	Segunda página da peça <i>Não consultes médico</i> na <i>Revista Brasileira</i>	37
Figura 14.	Folha de rosto e apresentação de personagens do livro <i>Tu só, tu, puro amor</i>	38
Figura 15.	Primeira página e encerramento de cena do livro <i>Tu só, tu, puro amor</i>	39
Figura 16.	Apresentação de personagens composta em versais	43
Figura 17.	Disposições paragrafícas utilizadas na produção gráfica de teatro	44
Figura 18.	Disposições paragrafícas utilizadas na produção gráfica de teatro com texto aplicado	44
Figura 19.	Solução de diagramação	48
Figura 20.	Painel visual de design gráfico no século XIX	49
Figura 21.	Projeto gráfico <i>Conversaciones com Arquitectos</i>	50
Figura 22.	Projeto gráfico <i>Adoráveis Vespas – ou Às Vésperas de Nós</i>	51
Figura 23.	Projeto gráfico <i>Font Book</i>	52

Figura 24. Questa <i>serif</i> , <i>sans</i> , <i>grande</i> e <i>slab</i> , <i>small caps</i> , numerais e ligaturas em tipos romanos e itálicos	57
Figura 25. Margarita Luve aplicada em títulos das peças	58
Figura 26. Monograma de Machado de Assis	58
Figura 27. Paleta de três cores para impressão digital	58
Figura 28. Ocorrências da aplicação de cor em cada um dos três conjuntos	59
Figura 29. Conjuntos divididos por jaquetas em papel kraft fixadas com elástico	60
Figura 30. Composições das capas dos oito cadernos dos três conjuntos	61
Figura 31. Página dupla composta	62
Figura 32. Página dupla com lista de personagens e começo da peça	63
Figura 33. Página dupla com nota preliminar do autor (pré-textuais)	63
Figura 34. Diferenças entre indicações de cena, ação e entrada de cena	64
Figura 35. “Fim” aplicado no final das peças	65
Figura 36. Primeira página da peça <i>Hoje avental amanhã luva</i> , com imagem da publicação original em <i>A marmota</i> na página colorida	65
Figura 37. Ambientação gráfica realizada no interior dos miolos em páginas coloridas	66
Figura 38. As peças da caixa antes de serem gravadas e montada	66
Figura 39. Frente, lateral e trás da caixa	67
Figura 40. Caixa destampada com superfície interna da tampa com imãs aparente	67
Figura 41. Detalhamento técnico da caixa	68
Figura 42. Encarte contendo nota de edição, introdução e autoria, com ficha catalográfica e colofón no verso	69

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	Percurso projetual	9
1.2	Objetivos	10
2	O TEATRO MACHADIANO	11
2.1	O teatro brasileiro do século XIX	11
	<i>Realismo brasileiro</i>	
	<i>Rio de Janeiro e sua burguesia como enredo</i>	
2.2	Machado de Assis	13
	<i>Crítico teatral</i>	
	<i>O teatro do autor</i>	
3	AS PUBLICAÇÕES DE TEATRO	26
3.1	Publicações originais de Machado	26
3.2	A publicação em periódicos e livros	41
3.3	Normatização gráfica no Brasil	41
3.4	Do palco a página	45
3.5	A leitura do teatro	47
4	AS REFERÊNCIAS VISUAIS	49
4.1	Impressos da época	49
4.2	Projetos gráficos	50
5	DESENVOLVIMENTO DO PROJETO	53
5.1	Conceituação	53
5.2	Organização editorial	54
5.3	Diagramação das peças	56
6	A PUBLICAÇÃO	57
6.1	A tipografia	57
6.2	O monograma	58
6.3	Os conjuntos	58
6.4	Os cadernos	60
	<i>O formato</i>	
	<i>O papel</i>	

As capas

Os miolos

6.5	A caixa	66
6.6	A nota de edição	68

CONCLUSÃO	70
------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
-----------------------------------	-----------

ANEXOS	74
---------------	-----------

Machado de Assis é um dos maiores expoentes da literatura brasileira. Mas como poucos sabem, dedicou grande parte de sua vida escrevendo não só romances, contos, crônicas e poesias, mas também foi autor teatral. Antes mesmo da exploração do estilo literário pelo qual ficou consagrado, até 1870 Machado se dedicou quase que exclusivamente ao universo do teatro; foi crítico, escreveu e traduziu diversas peças montadas à inspiração do teatro realista francês.

Considerado pela crítica um dramaturgo de pouca qualidade, a obra dramática de Machado ficou praticamente esquecida, se comparada à quantidade de estudos referentes a seus romances, contos e crônicas. Mais recentemente, alguns olhares começam a se voltar para essa parte de sua obra, com destaque para o professor João Roberto Faria da Universidade de São Paulo (USP). Ele aponta que diferentemente do que se imaginava na época, Machado trazia em seu teatro os provérbios dramáticos e não o teatro realista francês à maneira usual do século XIX. Por esse motivo, os críticos julgavam que suas peças não traziam à tona a moralidade tão desejada pelos amantes do *Ginásio Dramático* que se estabeleceu no Rio de Janeiro. Como aponta Décio de Almeida Prado, a alta comédia realista “[...] devia não apenas retratar a realidade cotidiana mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade.” Já a abordagem de Machado se desenvolveu nas ideias teatrais comuns na obra de Alfred de Musset, os provérbios dramáticos.

1.1 Percorso projetual

A partir dessas ideias, pretendeu-se explorar no presente projeto três vertentes principais: as peculiaridades do teatro de Machado de Assis, a diagramação e legibilidade propiciada pelos padrões gráficos praticados em peças teatrais e as possibilidades de fisicalidade do livro. Pensando nelas, fez-se necessário:

- compreender os fatores que levaram a crítica a menosprezar a obra dramática do autor;
- compreender o cenário artístico no qual as obras dramáticas de Machado foram desenvolvidas;
- estudar a tipografia utilizada em livros e periódicos voltados a publicação de

peças teatrais no século XIX;

- identificar padrões das publicações do século XIX no Brasil;
- buscar referências visuais de trabalhos publicados por Machado, enquanto entusiasta de tipografia e diagramação;
- pesquisar abordagens e normas gráficas de diagramação de teatro;
- fazer levantamento das publicações originais das peças de Machado; e
- pensar o livro enquanto um objeto fora do padrão, sendo a interação física parte da experiência de leitura.

A partir dessas pesquisas, foram definidos os objetivos de projeto, assim como o conceito, para então iniciar-se o desenvolvimento gráfico do mesmo.

1.2 Objetivos

A partir das pesquisas realizadas, com o foco nas três vertentes apresentadas, foram traçados os seguintes objetivos de projeto:

- projetar uma coleção das peças escritas por Machado de Assis em livro;
- explorar possibilidade de diagramação de *script* melhor adaptadas à leitura linear;
- compreender os aspectos objetivos do livro, em que o manuseio componha a experiência de leitura;
- estabelecer uma unidade gráfica que faça alusão às publicações do século XIX nas quais as peças teatrais eram recorrentemente publicadas;
- incentivar a cultura da leitura de peças de teatro no Brasil; e
- dar visibilidade à rica dramaturgia de Machado de Assis.

2.1 O teatro brasileiro do século XIX

Na primeira metade do século XIX o teatro brasileiro foi alavancado por dramaturgos como Martins Pena e Gonçalves de Magalhães. Pena trouxe para os palcos as comédias de costume, fazendo referência a “cor local” do país e aos acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro. Magalhães, considerado por muitos nosso primeiro escritor romântico, apresentava o nacionalismo como enredo.

É impossível negar a importância que o teatro romântico teve para a construção e consolidação do teatro brasileiro. Décio de Almeida Prado, em sua *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999), aponta que a atmosfera de fantasia que envolvia e dava liberdade ao escritor de teatro foi construída pelo romantismo, dando liberdade para que autores como Pena e Magalhães inaugurassem o gênero no Brasil.

O romantismo alargara na França, mestra do Brasil, a estreita do classicismo para que o fluxo do século XIX pudesse passar. Nada de tempo e espaços ficcionais limitados, de antemão, nada de regras impostas à visão poética do escritor, nada de enredos centralizados em uma história só. O poeta, ou seja, o criador, pois esta é a raiz etimológica da palavra, deve voar na amplidão, sustentado pelas asas da imaginação, pelo dom da fantasia, que lhe faculta, em princípio, todas as liberdades, as formais não menos que as de conteúdo. A arte foi feita para libertar, não para constranger.” (PRADO, 1999)

A comédia romântica, aqui de maior interesse para fins de comparação, abordava o rebaixamento e a ridicularização da vida brasileira, utilizando recursos do baixo-cômico e do melodrama. O gênero tinha como veículo as comédias farsescas de Pena e as interpretações carregadas do maior e mais conhecido ator deste período, João Caetano. Todo o teatro era concebido sem cuidado literário, apenas focado no puro divertimento dos espectadores.

De fato, João Caetano era um ator de destaque quando o assunto era drama e tragédia, mas os críticos de meados do século XIX, que eram a favor da construção de um teatro que buscasse um caráter brasileiro, não lhe perdoavam o repertório envelhecido do começo do século e a falta de iniciativa para se atualizar como artista. É, então, que as primeiras ondas realistas começam a atingir o cenário do teatro brasileiro.

Ao ver de muitos da geração mais jovem de meados do século XIX, o Brasil já havia superado os tempos primitivos, coloniais, e rumava em direção ao progresso. Muitos críticos e dramaturgos que começaram a se inclinar em direção ao realismo francês eram embalados pelo pensamento liberal, e por uma série de iniciativas capitalistas, a despeito da escravidão predominante.

As ilusões daquela mocidade fizeram toda uma geração acreditar no teatro, como uma arte civilizadora e moralizadora, assim como pregava aquela que tomou corpo na França: a escola realista. As consequências geradas no Brasil tomaram forma principalmente nos palcos do Rio de Janeiro. O teatro romântico passou a sofrer concorrência com a criação do *Teatro Ginásio Dramático*, no ano de 1855.

A chegada do *Ginásio Dramático* – aos moldes do *Gymnase Dramatique* de Paris – trouxe consigo o novo repertório que renovou a cena teatral fluminense. Vários intelectuais entusiasmaram-se com os novos ares moralizadores, que acabaram por agradar a sociedade burguesa emergente, estimulando escritores, como Machado de Assis, a aderirem a essa onda literária.

Dentro do gênero da comédia, o realismo buscava de maneira inteligente e sutil gerar reflexões na sociedade burguesa acerca de sua configuração e costumes. O recurso do baixo-cômico é substituído pela apresentação da alta comédia.

Rio de Janeiro e sua burguesia como enredo

O núcleo temático do teatro realista deixa de ser a nação e passa a ser a família, afirma Prado (1999). Segundo ele, o teatro realista é um espelho da sociedade burguesa e funciona como mecanismo moralizador e civilizador da sociedade. Este é o papel tão defendido pelos entusiastas da escola realista francesa, importada em moldes locais para o Brasil.

O teatro realista era feito a partir de enredos típicos a seu público. A ideia era representar quem assistia, e na comédia vários tipos cômicos daquela burguesia emergente carioca eram trazidos à cena.

2.2 Machado de Assis

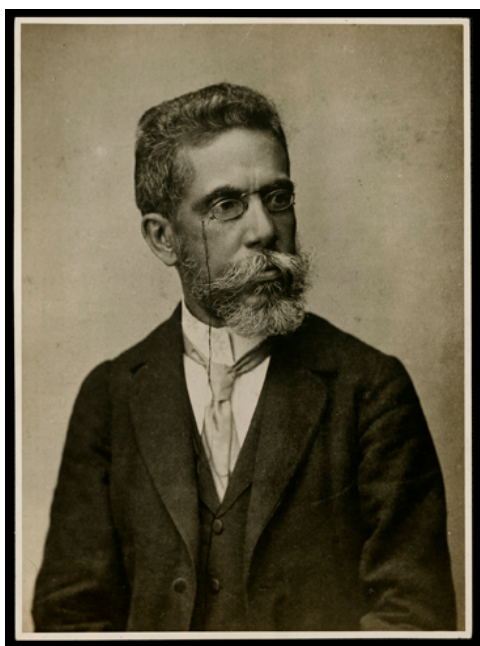


Figura 1. Machado de Assis aos 57 anos

Machado de Assis (Figura 1) dedicou sua vida à produção literária de diversos gêneros, compondo obras únicas, sem precedentes na história brasileira e contribuiu para o desenvolvimento político-social do Brasil, tendo testemunhado e comentado os eventos marcados pelo momento histórico da substituição do Império pela República.

Enquanto romancista e contista, Machado de Assis se firmou como uma das principais figuras da literatura brasileira. No entanto, pouco se fala e estuda sobre gêneros que vão além desses. Entre estes outros gêneros aos quais o autor se dedicou em vida, dá-se destaque, para fins do trabalho apresentado, ao teatro.

A contribuição do autor para o teatro brasileiro é inegável, e não pode ser esquecida em função da grandiosidade de obras como *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que encontram-se em primeiro plano aos olhos da opinião pública. Mais de um século após a sua morte, a produção de dramaturgia de Machado ainda permanece pouco divulgada, explorada e apreciada em nível nacional. No entanto, mais recentemente, alguns olhares vêm se voltando para esta parte da obra de Machado de Assis, e pode-se dar destaque aqui a João Roberto Faria, que tem liderado o desenvolvimento de estudos acerca do teatro brasileiro, principalmente no século XIX e a contribuição valiosa de Machado de Assis ao gênero, assim como a relevância da produção dramática para a construção de história de vida e obra do autor.

A assumpção de que a produção do autor na dramaturgia não tenha se tornado tão conhecida e divulgada em razão de ser pouco frequente ou relevante ao longo de sua carreira é completamente equivocada. Ao contrário do que se imagina, a dramaturgia esteve presente em toda a trajetória do escritor, sendo, inclusive, o primeiro gênero ao qual se dedicou, e o fez de maneira quase que exclusiva até 1870, período em que escreveu boa parte de suas peças.

Antes de se tornar dramaturgo, Machado foi crítico teatral. Em 1856, aos dezesseis anos, teve seus primeiros artigos com opiniões sobre o gênero publicados no jornal *Marmota Fluminense*. Aos vinte anos, estreou como crítico teatral do jornal *O Espelho*. E em 1862 tornou-se censor do *Conservatório Dramático*. Essa trajetória fez com que Machado acompanhasse de perto a busca pela renovação do teatro brasileiro de sua época.

João Roberto Faria aponta em seu livro *Teatro de Machado de Assis* que:

“Quando Machado despontou no mundo das letras, (...) o Rio de Janeiro assistia o embate de duas estéticas teatrais antagônicas: a romântica e a realista. De um lado, no Teatro S. Pedro de Alcântara, o famoso ator João Caetano cultivava as tragédias neoclássicas de um repertório que as jovens gerações consideravam já envelhecido; de outro, no Teatro Ginásio Dramático, um grupo de artistas (...) revelava aos espectadores fluminenses as últimas novidades dos palcos parisienses” (FARIA, 2003)

A leitura dos textos críticos de autoria de Machado publicados no livro *Machado de Assis – do teatro* organizado por João Roberto Faria apontam que o autor apresentava clara inclinação ao realismo teatral do modelo francês. Machado era eloquente quanto ao seu desgosto pelo baixo-cômico e o modo de interpretação exagerado marcante no teatro romântico. Considerava o teatro uma arte, mas também um instrumento civilizador e moralizador. Era um entusiasta de que o palco deveria levantar questões sociais da alta burguesia que residia na capital fluminense de meados do século XIX.

Na introdução de *Antologia do teatro brasileiro* (2012), Faria afirma que:

“Machado pôs sua pena a serviço da renovação do teatro brasileiro e escreveu muitos folhetins na primeira metade dos anos 1860, nos quais amenizou a militância dos primeiros textos, mas sem deixar de considerar que o modelo da comédia realista francesa era o mais adequado para a dramaturgia brasileira da época. Por isso, em sua crítica teatral foi enfático nos elogios a peças de José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Maria Ribeiro e vários outros dramaturgos encenados no Ginásio Dramático.” (MATE; SCHWARCZ, 2012)

Em contraposição à sua militância em prol do realismo, Machado se tornou um dramaturgo que não seguiu os moldes do teatro realista brasileiro de sua época. Por mais que tenha demonstrado grande admiração aos autores teatrais contemporâneos que atuavam no Ginásio Dramático, Machado começou dedicando-se a uma produção teatral que, na época, foi vista como pouco relevante e de baixo alcance.

Estudiosos do teatro machadiano defendem que o autor foi mal compreendido até por seus colegas – a exemplo de Quintino Bocaiúva que criticou severamente duas de suas comédias em cartas trocadas entre eles. Imaginava-se que ele pretendia produzir obras à altura das altas comédias realistas, como daquelas escritas por José de Alencar, dignas de serem apresentadas durante duas ou três horas nos grandes palcos da capital fluminense, e que não foi capaz. No entanto, as obras teatrais de Machado não são comparáveis às altas comédias, pois no fim das contas não se configuram como tal, e sim como provérbios dramáticos, outra vertente do realismo francês, que teve como grande nome Alfred de Musset.

- Os provérbios dramáticos

Segundo Clarence Brenner (1977), os provérbios dramáticos têm sua origem na segunda metade do século XVII nos salões da corte francesa em que o interesse por provérbios populares levou ao “*jeux de proverbes*” – jogo de provérbios. O objetivo era que os espectadores adivinhassem o provérbio na qual as ações de pequenas cenas improvisadas se baseavam. O auge dos provérbios dramáticos teve como base os salões em Versalhes e aqueles frequentados por Luís XIV.

No século seguinte, Carmontelle buscou reproduzir o tom das conversas de salão, imprimindo em suas peças uma certa naturalidade e não belas frases da linguagem teatral da época. Escreve Carmontelle:

“O provérbio dramático é pois uma espécie de comédia, que se faz inventando um assunto ou se servindo de uma personagem, uma historieta etc. A chave do provérbio deve estar no interior da ação, de modo que, se os espectadores não o adivinharem, é preciso que exclamem quando lhes disserem: ‘Ah! é verdade’: como quando se revela a chave de um enigma que não se pôde encontrar.” (CARMONTELLE, 1941 *apud* FARIA, 2008)

Ainda como “teatro de salão”, feito por amadores da alta burguesia e da aristocracia, adquiriu, então, características definidoras de sua forma. “Com personagens colhidos nas classes altas, com assuntos leves e sem grandes conflitos dramáticos, seus provérbios se popularizaram e serviram de modelo a vários outros dramaturgos, entre eles Alfred de Musset, já no século XIX, em pleno Romantismo.” como afirma João Roberto Faria em seu artigo *Machado de Assis, leitor de Musset* (2004).

Independente da escolha por provérbios dramáticos, João Roberto Faria afirma na introdução do livro *Antologia do teatro brasileiro* que:

“Não se pode negar que Machado tenha conseguido estabelecer um diálogo com a dramaturgia hegemônica àquela altura, pondo igualmente em cena personagens e costumes colhidos na alta sociedade. A escolha do provérbio dramático significa também um esforço para superar a comédia de costumes de traços farsescos que Martins Pena havia criado e à qual Joaquim Manuel de Macedo havia dado continuidade. Suas pequenas comédias foram aliadas importantes na luta pelo bom gosto, pela vitória do novo repertório, que se contrapunha ao teatro concebido como pura diversão, às comédias construídas com recursos do baixo cômico.” (MATE; SCHWARCZ, 2012)

- Influência de Alfred de Musset

Ao longo de sua obra, a influência de Alfred de Musset na produção de Machado fica clara. O estudo de Faria (2004) *Machado de Assis, leitor de Musset*, já mencionado, procura compreender essa influência e entender quais são os pontos de contato entre as obras de Machado e de Musset.

Primeiro, assim como faz em Machado, busca compreender o que haveria levado Alfred de Musset a ter escolhido os provérbios dramáticos como forma de expressão, enquanto era sabido que o mesmo podia escrever belíssimos dramas. Em sua pesquisa, Faria conclui:

É provável que a decepção com o fracasso de sua primeira comédia encenada, *La nuit vénitienne*, em 1830, o tenha feito pensar em escrever peças para serem lidas, não representadas. Com regras mais frouxas que as do drama ou da tragédia, ou mesmo da comédia, o provérbio prestava-se aos intentos do autor. Sem ser preciso elaborar complicados arca-bouços dramáticos, era possível, nesse tipo de peça centrada nas conversas entre personagens, trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática era prejudicada, se o valor teatral – para a época – era diminuído, ganhava-se em literatura e alcance psicológico. (FARIA, 2006)

Depois parte para compreender as influências de Musset na obra de Machado, realizando a comparação de duas obras *O caminho da porta* e *Lição de botânica* com a peça *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* – *É preciso que uma porta esteja aberta ou fechada* – que serão discutidas mais pontualmente ao longo a seguir.

- Comédias e diálogos

Machado de Assis escreveu diversas obras teatrais. Entre elas, identifica-se majoritariamente comédias, alguns diálogos, uma fantasia dramática e um quadro antigo.

Os diálogos, por serem, em geral, muito curtos, apresentarem estruturas pouco cênicas e resultarem em tempo reduzido de encenação, não possuem elementos suficientes para serem considerados peças teatrais. Portanto, não convêm aos olhos de críticos como Jean Michel-Massa, categorizá-las como tais.

Além dos diálogos, várias obras de Machado se perderam ao longo do tempo pela falta de registro efetivo como a peça *Gabriela*, representada em São Paulo em 1862 e comentada no jornal *Correio Paulistano*. Há também, registros de textos que ficaram inacabados, a exemplo de *Odisséia dos Vinte Anos* que teve apenas sua primeira parte publicada no periódico *A Marmota* mas nenhum outro registro sobre sua continuação foi encontrado. Alguns outros textos encontram-se sem autoria clara uma vez que foram publicados sob pseudônimos, como *Antes da Missa* e *O bote de rapé*, ambos publicados em *O Cruzeiro* sob pseudônimo de Eleazar. Outros foram ao longo dos anos identificados como traduções e não produções autorais de Machado, a exemplo de *Queda que as mulheres têm para os tolos*, de autoria de Victor Hénau e nome original *De l'amour des femmes par les sots*. Outras peças de paradeiro desconhecido são *O anjo e a besta*, *Beijinhos de vovó*, *O casamento de Tartufo*, *Paraíso perdido*, *O espalhafato*.

- As peças

Entre questionamentos de autoria, paradeiro e tipos literários, tem-se, segundo Faria, onze peças teatrais de autoria confirmada do escritor, que foram produzidas ao longo de sua vida. São elas: *Hoje avental, amanhã luva* (1860), *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* e *O protocolo* (1862), *Quase ministro* (1862), *As forcas caudinas* (1863–1865), *Os deuses de casaca* (1865), *Uma ode a Anacreonte* (1870), *Tú só, tu, puro amor* (1880), *Não consultes médico* (1896) e *Lição de Botânica* (1905).

No presente trabalho foram consideradas apenas peças publicadas com o consentimento do autor. Portanto, a peça *As forças caudinas* não foi incluída. Nunca tendo divulgado a peça, o manuscrito só foi encontrado em 1953 por Eugênio Gomes entre textos originários do antigo Conservatório Dramático Brasileiro, anos após a morte de Machado. Sua primeira edição foi no ano de 1956, no volume *Contos sem data*. A confirmação de sua autoria se deu quando estudiosos de Machado de Assis evidenciaram ter sido a partir dela que Machado escreveu o conto *Linha reta e linha curva*. A peça funcionou como um ensaio dos personagens que vieram a tomar vida profunda em seu conto.

O projeto também não contém *Uma ode a Anacreonte* em razão dos autores se dividirem entre os que consideram-na uma peça e os que defendem ser, na verdade, um diálogo em razão de seu tamanho e poucas indicações cênicas.

Outro ponto a se ressaltar é que as peças *O caminho da porta* e *O protocolo* foram originalmente publicadas em conjunto, então, a autora compreende que faz-se necessária a inclusão no projeto também dessa forma.

I. HOJE AVENTAL AMANHÃ LUVA

A primeira peça de Machado de Assis é, na verdade, uma imitação de uma pequena peça francesa de autoria de Gustave Nadeau e Émile de Najac e título original *Chasse au lion*. No início da onda realista no teatro brasileiro, a imitação era tida como uma prática comum que significava “apropriar-se do enredo original e adaptá-lo à paisagem e aos tipos brasileiros.” (FARIA, 2010) Assim, a versão brasileira ganha uma série de referências provenientes da vida na capital fluminense da segunda metade do século XIX.

O enredo adaptado à realidade brasileira da época apresenta a personagem Rosinha como uma figura tradicional do teatro ocidental: a criada esperta. Com sua graça, beleza, charme, inteligência e a ajuda do também criado Bento, ela conquista um casamento marcado pela ascensão social com o personagem Durval, que tinha, inicialmente, interesse em sua patroa Sra. Sofia (somente mencionada).

Em sua estréia no terreno teatral, já podemos notar o caráter de comicidade virtuosa que estará presente ao longo das obras dramáticas de Machado, marcado por diálogos inteligentes e espirituosos. Ele estreia também na questão social que irá

permeiar grande parte de sua obra, e as discussões sociais do século em que viveu, o casamento.

Não há notícias de que essa peça de Machado tenha chegado aos palcos. O primeiro registro dela, e considerado como seu original aparece fracionado ao longo das edições 1144, 1145 e 1146 do periódico *A Marmota*, de seu amigo e editor Paula Brito, publicados respectivamente nos dias 20, 23 e 27 de março de 1860. E assim como a maior parte das obras teatrais do autor, *Hoje avental amanhã luva* é composta por um único ato. Tal ato conta com a interação entre 3 personagens em 11 cenas.

II. DESENCANTOS

Já no ano seguinte a sua estreia como dramaturgo, Machado escreveu *Desencantos*, uma “fantasia dramática” em duas partes. Essa foi sua primeira comédia de autoria individual e esboça o universo presente ao longo de suas obras teatrais: a alta burguesia emergente brasileira de seu tempo.

Nessa peça, a família típica burguesa vem representada pela viúva Clara e por seus dois pretendentes: Pedro Alves e Luís de Melo. O primeiro é objetivo e definido como “homem de juízo e espírito sólido”, o segundo mostra-se romântico e sonhador. Na primeira parte da peça os candidatos se apresentam enquanto tais a viúva que, também de espírito prático, acaba por escolher Pedro, fazendo com que Luís se retire em longa viagem pelo Oriente. A segunda parte, e onde a comédia e o brilho encontram-se quase todos concentrados, se passa cinco anos depois, com a volta de Luís, agora “curado” de sua paixão por Clara, que decide visitar o casal. Pedro se tornou deputado e enfrenta um dia-a-dia de discórdia com sua mulher voluntariosa. Nesse retorno, Luís interessa-se justamente pela filha de Clara, e o desfecho da peça é repleto de farpas e ironias trocados entre ele e Clara quando vai até ela pedir a mão da menina em casamento nocauteando Clara ao dizer: “Se V. Exa. não teve bastante espírito para ser minha esposa, deve tê-lo pelo menos, para ser minha sogra.”

Também não se tem notícia de que essa peça de Machado tenha sido encenada. Ela foi originalmente publicada em livro dedicado a Quintino Bocaiúva – a quem tinha muito respeito como dramaturgo e crítico teatral – e novamente editada por Paula Brito e composta em um ato dividido em duas partes com 7 e 8 cenas respectivamente contando com as 3 personagens já citadas.

Em 1862, Machado tem o prazer de ver pela primeira vez suas criações subirem aos palcos. As duas comédias curtas *O caminho da porta* e *O protocolo* são representadas no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro, em setembro e dezembro, respectivamente. No ano seguinte, foram publicadas em um volume único precedidas pelas famosas cartas trocadas entre Quintino Bocaiúva e Machado de Assis.

Em sua carta a Bocaiúva, Machado modestamente pedia a opinião do amigo quanto as duas comédias, considerando-se novato com forças ainda limitadas para produzir mais do que o que chamou de “simples grupo de peças” (Machado de Assis, 1862). E reafirmando ainda que tinha o teatro por coisa muito séria e que num futuro próximo pretendia escrever comédias de maior alcance, como aquelas que tanto admirava do amigo e outros autores.

Quintino, no entanto, não mediu esforços aos deixar claro em sua resposta que considerava as peças como meros “ensaios” que tinham sua validade literária, mas por apresentarem carência de ideias, tornavam-se “frias e insensíveis” (Bocaiúva, 1862). Ele afirma ainda que as comédias de Machado são próprias para serem lidas em gabinetes e não encenadas no palcos cariocas – opinião repetida equivocadamente por vários críticos até os dias atuais. Por fim, aconselhava: “Já fizeste esboços, atira-te à grande pintura.” (Bocaiúva, 1862)

A partir dessas colocações de ambos, tudo indica que Machado não quis se arriscar de imediato, preferindo adiar um pouco essa empreitada pela busca da “grande pintura”. É também inquestionável que suas comédias que se caracterizam como provérbios dramáticos eram aliadas das altas comédias realistas um vez que rompiam com de costumes de traços farsesco. Sua obras, independente da robustez tão criticada por Bocaiúva, eram aliadas na luta pelo bom gosto, pela vitória do novo repertório, dando adeus ao teatro concebido única e exclusivamente para diversão, as comédias construídas com recursos do baixo cômico.

O caminho da porta é uma comédia em um ato muito representativa da produção dramática de Machado, marcada por ironia, humor e tiradas espirituosas que nascem das palavras principalmente dos personagens Carlota e Doutor Cornélio. O enredo é marcado pela ausência de um grande conflito, mas pela presença de uma situação cômica por natureza: uma viúva, Carlota, tem dois pretendentes, Valentim

e Inocência, que lhe fazem a corte, mas ela, namorada como é, não se decide por nenhum. Ambos vêm a sua casa, derretem-se por ela, fazem declarações ridículas ou bombásticas, presos que estão em sua teia armada com charme, inteligência e alguma malícia. Doutor Cornélio, o único personagem masculino que se apresenta com alguma inteligência da peça diante da situação, já foi pretendente da viúva no passado, e aprendeu que Carlota é uma “Penélope sem juízo” como ele mesmo a chama. Ela estica tanto a corda da paciência de seus pretendentes, que eles acabam tomando o caminho da porta, uma vez que não encontram o caminho do seu coração.

Aí reside, talvez, a maior referência feita por Machado à obra de Alfred de Musset. Não há como negar que ele tenha se inspirado na peça *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (citada anteriormente) para escrever *O caminho da porta*. A única diferença é o desfecho. Na obra de Musset o conde encontra o caminho da porta do coração da marquesa graças a um diálogo ao qual não falta brilho e leveza em qualquer momento, já na obra de Machado a graça da comédia encontra-se no fato de que todas as tentativas de Inocência e Valentim encontram-se fadadas ao insucesso, pois não estão à altura da inteligência de Carlota ou Doutor Cornélio. No entanto, a verdadeira referência à Musset encontra-se na riqueza da linguagem dos diálogos travados entre Carlota e Doutor Cornélio quando o duelo se dá em pé de igualdade, e ele não se encontra mais inebriado pela paixão por ela. A peça é composta por 4 personagens já citadas, em ato único com 10 cenas.

O protocolo é inspirada no repertório realista e tem como enredo os perigos que rondam os lares honestos quando o marido se ausenta, ou para cuidar dos negócios, ou por causa de algum desentendimento com a esposa. Nota-se uma grande influência dos escritos de José de Alencar, principalmente da peça *O que é casamento?* também representada naquele ano no Ateneu Dramático que tratava sobre um casal em crise sendo a esposa assediada por um conquistador. A diferença principal da obra de Machado é que ele não põe as personagens a emitir conceitos moralizadores – traço marcante das comédias realistas de alto alcance. Ele opta pela abordagem amena dos provérbios dramáticos apresentando personagens refinados, que dialogam com inteligência e brilho, lançando mão da linguagem cifrada e dos ditos espirituosos.

Na obra, o casal – Pinheiro e Elisa – não chega a correr o perigo pois se amam e seu desentendimento é fruto do capricho de ambos, além do que o conquistador Venâncio não consegue impressionar Elisa que vive por desencorajá-lo. A prima Lulu é então a personagem que faz a ponte entre ambos e abre os olhos do casal para as

intenções premeditadas de Venâncio, que no desfecho é convidado por Pinheiro a se retirar de sua casa seguido pela reconciliação do casal. A peça apresenta ação muito rarefeita, se tornando assim uma comédia muito centrada na linguagem. É composta em um único ato com 14 cenas e 4 personagens já citadas.

IV. QUASE MINISTRO

A peça *Quase ministro* foi encenada no ano de 1862 em um sarau literário, costume da época, em que amigos se reuniam para declamar poemas, ouvir músicas e representar pequenas peças. Machado deixou claro em “nota preliminar” que a peça foi escrita para representação amadoras, e não tinha como ambição os grandes palcos.

Diferente da maioria das peças apresentadas antes por Machado essa tratava sobre enredos políticos. Os tipos ali apresentados eram os oportunistas e aproveitadores de plantão, preparados para aplicar seus golpes a suas maneiras em quem acaba de alcançar o poder. Na história o personagem Lúcio Martins é deputado, e se especula na cidade que ele esteja bem cotado para uma das pastas do novo gabinete ministerial. Antes mesmo que se confirme sua nomeação, ele começa a receber visitas dos incansáveis bajuladores e espertalhões. José Pacheco é o primeiro e se insinua como assessor político, em seguida Carlos Bastos se apresenta como filho das musas e lhe faz uma ode, depois Mateus propõe construir uma arma de guerra com dinheiro do governo, o quarto é Luís Pereira que quer oferecer-lhe um jantar e o convida a batizar seu filho, e os últimos, Agápito e Müller, querem subversão para explorar o teatro lírico.

Esse desfile de tipos ridículos ilustra a capacidade de observação de Machado da vida social e política brasileira, retratada por aquela parcela da humanidade movida pela especulação. A peça é composta por um único ato e 14 cenas com 8 personagens.

V. OS DEUSES DE CASACA

Em 1864 Machado escreve *Os deuses de casaca*, comédia que passa por uma série de revisões até chegar em sua forma final e estrear em dezembro de 1865 no sarau Arcádia Fluminense. O próprio autor a define como: “Uma crítica anódina, uma sátira inocente, uma observação mais ou menos picante, tudo no ponto de vista dos deuses, uma ação simplicíssima, quase nula, travada em curtos diálogos.”

O enredo apresenta os deuses do Olimpo seduzidos pela possibilidade de se tornarem mortais. Cupido é o que mais se empenha de convencer a todos das vantagens de abandonar a divindade. Um a um os deuses vão cedendo as imperfeições atrativas da humanidade e escolhendo seus papéis nela. Cupido torna-se um elegante da rua do Ouvidor, Proteu com o dom de transformar-se vira político, assim como Mercúrio que é imbatível na eloquência e intriga. Marte vira um jornalista que fará a guerra com palavras. Apolo torna-se crítico literário ditando o que é belo e de bom gosto. Vulcano transforma os raios em penas ferinas e aguçadas. Júpiter, o último a ser convencido, escolhe uma profissão digna de sua grandeza diante todos os outros, será banqueiro. O recado de Machado é claro: o dinheiro, acima das crenças, é que move o mundo moderno.

Ao compor essa peça Machado prova sua versatilidade literária por duas razões. A primeira é que exprime os deuses do Olimpo em versos alexandrinos. A segunda é que cumpre com a condição do sarau de apresentar somente personagens masculinos, inédito em sua obra dramática. Além disso, a peça traz a tendência da comédia latina de apresentar prólogo e epílogo com um ator rompendo a quarta parede e se dirigindo ao público diretamente. A peça é composta em ato único, nove personagens – contando com prólogo e epílogo – e 13 cenas.

Os deuses de casaca é a peça que finaliza o período entre 1860 e 1865 em que Machado se dedica quase que exclusivamente ao teatro, escrevendo a maior parte de suas obras dramáticas. A partir daí, Machado começa a produzir peças teatrais de maneira mais esporádica e pontual em função do trabalho incessante como censor do Conservatório Dramático e do início da exploração de forma mais assídua de outros gêneros literários.

VI. TU SÓ, TU, PURO AMOR

Dez anos se passam e Machado é, novamente, inspirado por um poeta e escrever uma peça teatral. Ele é convidado pelo Real Gabinete Português de Leitura a participar da comemoração do tricentenário de Camões elaborando uma pequena jóia literária. *Tu só, tu, puro amor*, representada no dia 10 de junho de 1880 no Teatro D. Pedro II, festeja o maior poeta português da história. A comédia é intitulada em função de uma passagem de *Lusíadas* em que Camões escreve:

Tú só, tu, puro amor, com força crua
Que os corações humanos tanto obriga...
(Camões, Lusíadas, 3, cxix)

No mesmo ano em que dá luz a sua famosa prosa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ele escreve uma homenagem muito singela a Camões. Ele traz não o homem consagrado, mas o jovem – apaixonado e sonhador – na corte portuguesa do século xvi, divertindo o rei e os nobres com seus epigramas. Admirado por suas composições, são seus sonetos que despertam no personagem Caminha a inveja. Caminha, então, indis põe Camões com D. Antônio, pai de sua amada Ataíde. O enredo traz a tona as intrigas palacianas da corte, a linguagem particular, os costumes, valores e rigidez moral da época, e tem como desfecho a separação do jovem casal que se ama. Machado afirma em nota que o desfecho foi necessário para que Camões seguisse à África, e mais tarde a Índia, de onde voltou um poeta “com a imortalidade nas mãos”. A obra é composta de ato único com 17 cenas e seis personagens.

VII. NÃO CONSULTES MÉDICO

O provérbio dramático *Não consultes médico* foi publicado na Revista Brasileira em 1896. Anos após sua última produção teatral, Machado volta ao gênero que havia cultivado na mocidade. João Roberto Faria afirma que tal escolha “só pode significar que Machado não quis escrever peças com a mesma dimensão que vinha dando aos romances e contos, nos quais dissecou como ninguém a natureza humana e os mecanismos sociais da vida brasileira de seu tempo.” Diferentemente de seus romances, a comédia é curta, elegante, requer leveza e comicidade espirituosa, parecendo ser obra de sua juventude, quando ainda não havia abraçado seu ceticismo em relação ao ser humano.

Os personagens Cavalcante e D. Carlota sofreram decepções amorosas no passado e têm dificuldade em superá-las. Ele é um tanto atrapalhado e exagerado, ela se denomina “um pouco tonta”. Essa falta de maleabilidade da parte de ambos faz com que se tornem sutilmente cômicos. Por mais que o enredo inocente pareça ser obra da juventude de Machado, é nos diálogos que a maturidade do escritor é evidenciada. São bem escritos e levam a constatação mútua de que Carlota e Cavalcante são almas gêmeas, que após vencida as barreiras sociais, podem conversar sobre o amor, se conhecer e se curar pela troca de confidências para então se amarem, sem a necessidade da intervenção da dita “médica dos doentes do coração”, D. Leocádia.

O enredo da peça é resumido em um provérbio grego lido por D. Carlota ao folhear um livro, “não consultes médico; consulta alguém que tenha estado doente”.

A peça é composta em único ato, 14 cenas e conta com cinco personagens.

VIII. LIÇÃO DE BOTÂNICA

A última comédia de Machado, *Lição de botânica*, é escrita em 1905 e publicada no ano seguinte, dois anos antes de sua morte. Novamente Machado vem reverenciar a obra *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset, fazendo já, na segunda cena referência direta a ela. Além disso, é difícil considerar que a peça não seja uma homenagem a sua amada Carolina que havia falecido um ano antes.

O enredo conta com personagens com o coração aberto para o amor, como Helena, Cecília e Henrique (apenas citado), em confronto com um personagem com o coração fechado, o barão Segismundo de Kernoberg, botânico sueco e devotado à ciência. Ele acredita que o casamento é incompatível com a vida de um cientista e faz de tudo para evitar que seu sobrinho Henrique, aspirante à botânico, se case com a mulher que ama, Cecília. Helena ajuda Cecília tentando abrir o coração do barão. Quando a conhece, o barão começa lentamente a perder sua convicção. Assistimos a diálogos em que há a vitória do charme, da beleza e da inteligência de Helena sobre a rigidez ingênua e sem base sólida do barão.

Na batalha em abrir ou fechar o coração do barão vence o amor, aí reside a homenagem de Machado à Carolina. Ele quer dar a sua palavra do papel que ocupa a esposa na vida de um estudioso. É na voz de Helena que diz: “A esposa fortifica a alma do sábio. Deve ser um quadro delicioso para o homem que despense as suas horas na investigação da natureza, fazê-lo ao lado da mulher que o ampara e anima, testemunha de seus esforços, sócia de suas alegrias, atenta, dedicada, amorosa”. Machado homenageia Carolina e demonstra a importância que ela teve em sua própria trajetória enquanto estudioso.

Com a peça, o escritor encerra, portanto, sua obra teatral. Ela é composta em ato único, e conta com 14 cenas e quatro personagens. É à luz dessa comédia – considerada entre os críticos a sua melhor e mais madura – com delicadeza e mão de mestre que ele se despede do gênero e pouco depois da vida terrena.

3 AS PUBLICAÇÕES DE TEATRO

3.1 Publicações originais de Machado

Após ser realizada a leitura das peças e o levantamento de quais seriam interessantes para a composição da coleção, buscou-se por registros das primeiras impressões de cada uma das peças de Machado apontadas na seção anterior.

“Machado de Assis teve experiência como tipógrafo e não foi um escritor alienado do meio que usava” (CAMARA, 2012) tendo acompanhado a produção de várias de suas peças e outras obras, principalmente aquelas editadas pelo amigo Paula Brito. Portanto, ver as obras originais permite que se tenha uma melhor compreensão do estilo gráfico do autor.

A primeira obra teatral vista pessoalmente e manuseada foi *Desencantos*, publicada originalmente em livro pelo editor Paula Brito no ano de 1861 (Figuras 2 e 3). Um exemplar consta na seção de obras raras da Biblioteca Central da UnB e outro na Biblioteca do Senado, também na seção de obras raras.

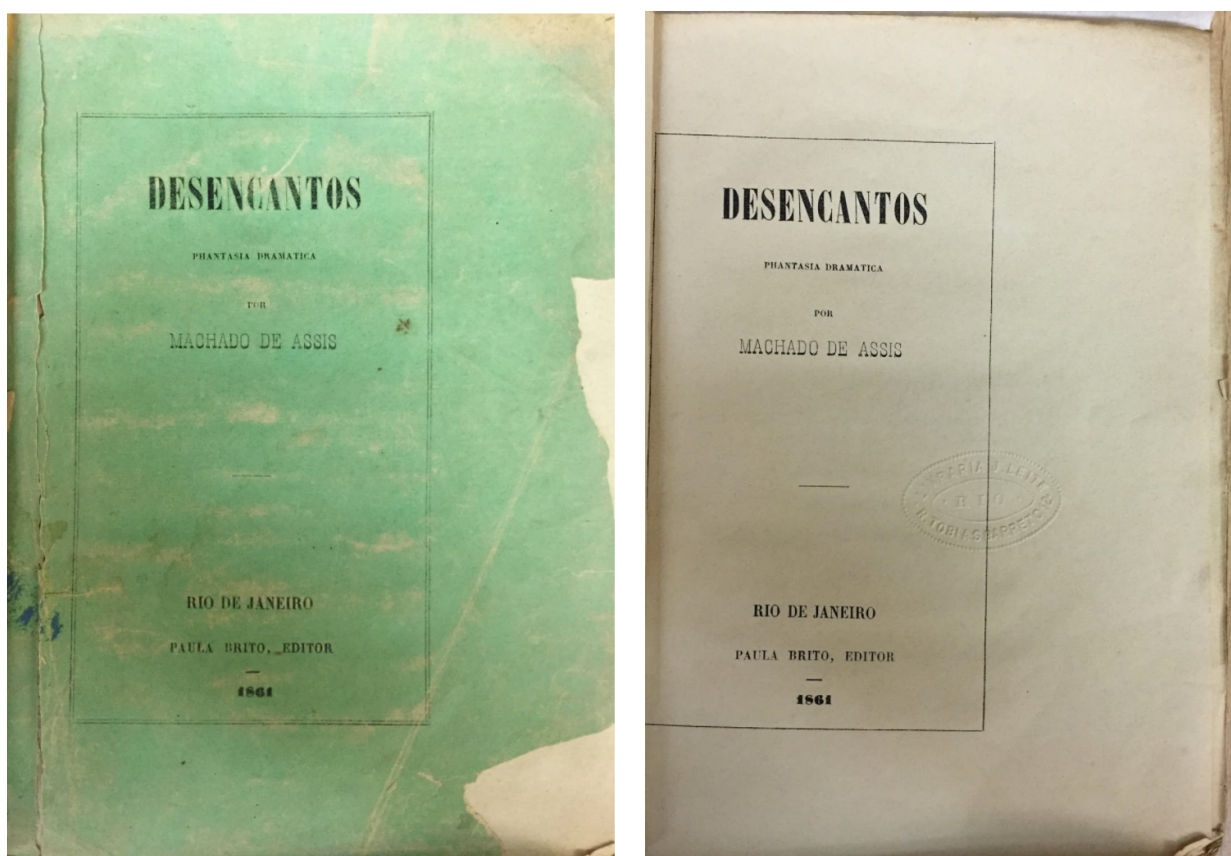


Figura 2. Capa e folha de rosto do livro *Desencantos* original, primeira edição

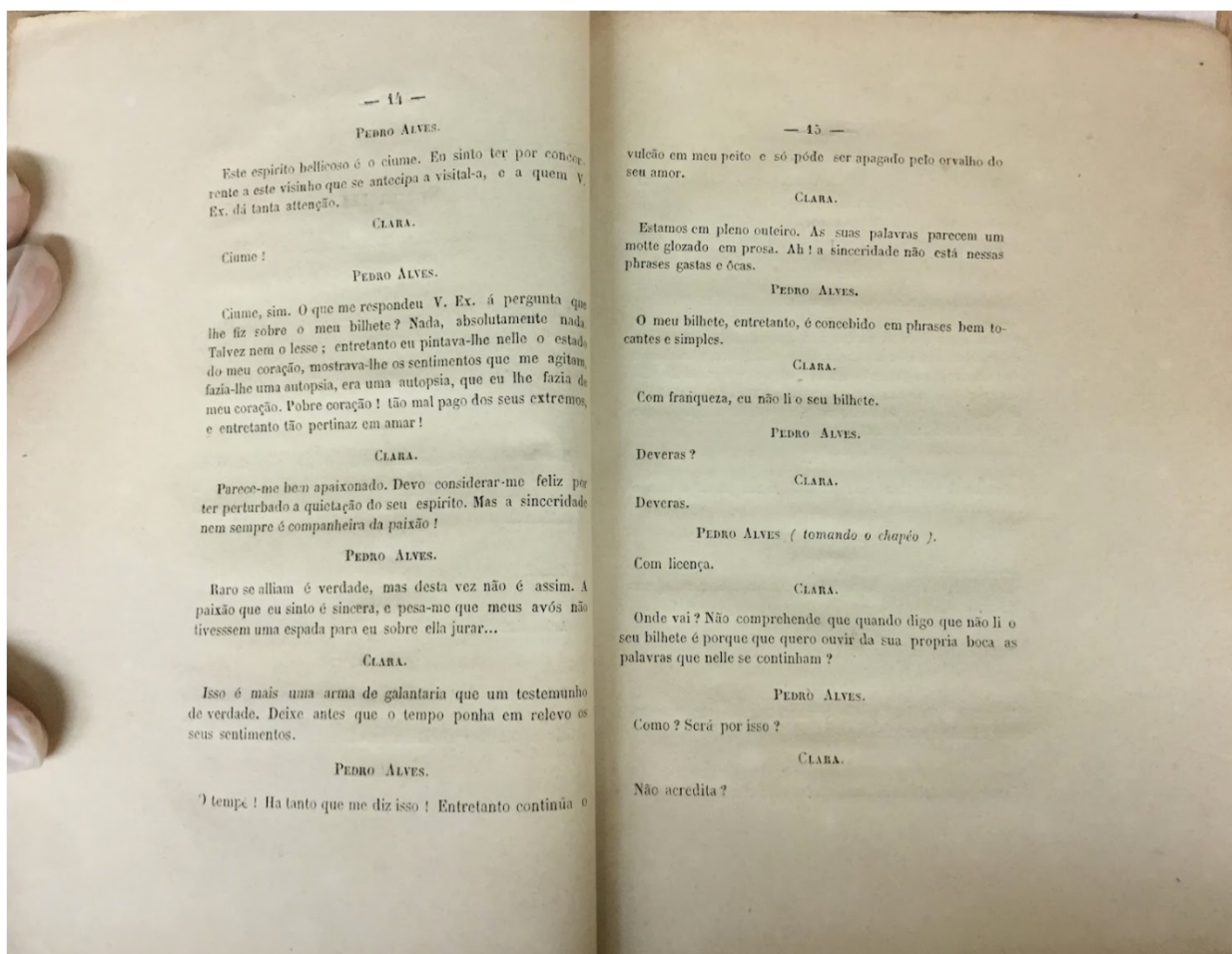
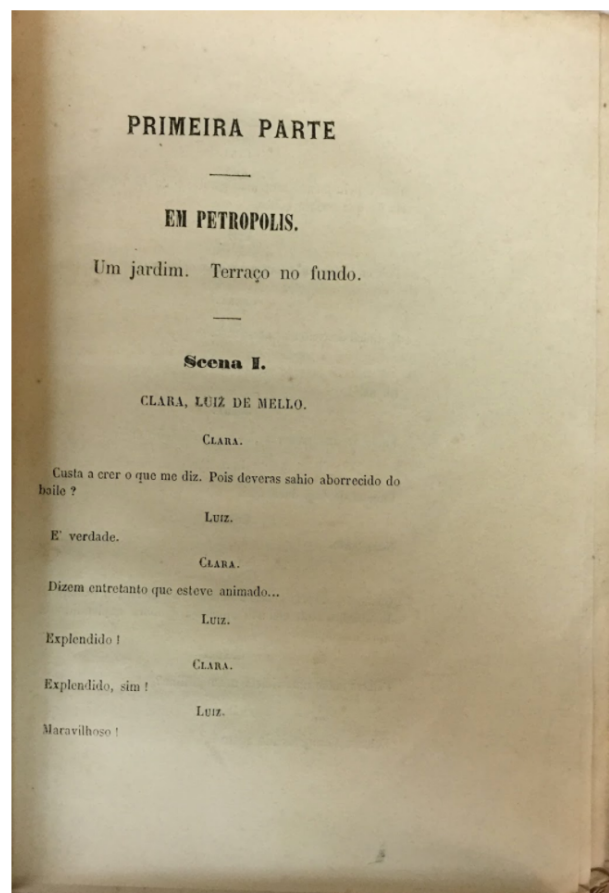
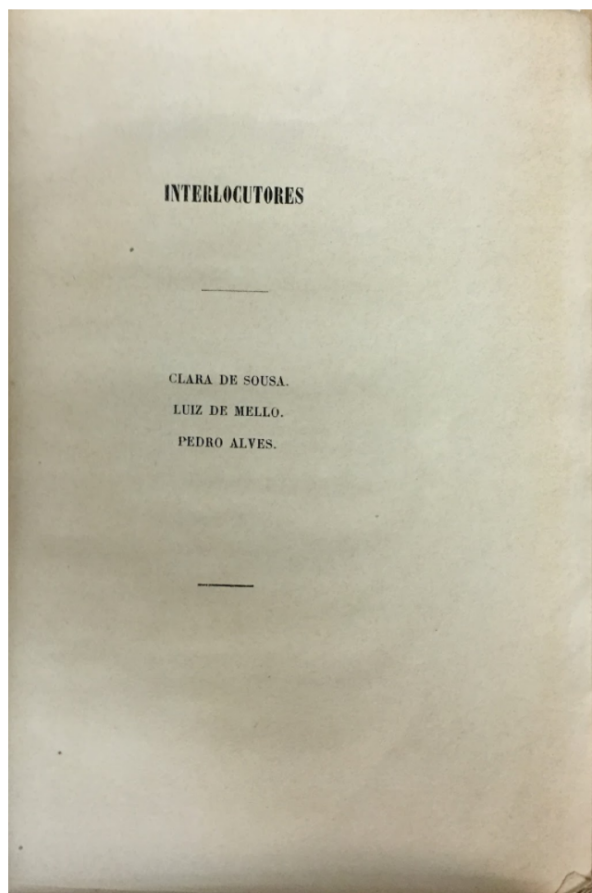


Figura 3. Apresentação de personagens, abertura de cena e página dupla do livro *Desencantos* original, primeira edição

Outra edição original encontrada foi a peça *Hoje avental, amanhã luva*, publicada pela primeira vez no periódico *A marmota*, nº 1144, 1145 e 1146 do ano de 1860 (Figuras 4–10). O acesso físico a obra não foi possível, uma vez que a seção de periódicos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro busca evitar o desgaste das obras, por serem, de modo geral, mais frágeis que livros, porém elas encontram-se disponibilizadas no acervo digital, assim como vários outros periódicos da época.

2

A MARMOTA

Emquanto, d'entre os seres vaporosos,
Os teus cantos de amor virão, saudosos,
Encher-nos de harmonias!

Tua patria é no céu! Illuminaste
O mundo em que tres lustros habitaste;
Descança, nobre irmão;
E co'o incenso, que o altar a Deos transmittes,
Que to off'reça em tributo me permitto
Purissima oração!

Março de—1860.
L. M. do Couto.

dinha. Dormel.. excellent passatempo...
Será adepta de Epycuro? Vejamos so a acor-
do... (da-lhe um beijo.)

Ros. (acordando) — Ah! que é isto? (le-
vanta-se) O Sr. Durval? Ha dous annos que
tinha desaparecido... Não o esperava.

Durval. — Sim, sou eu, minha menina.
Tua ama?

Ros. — Está ainda no quarto. Vou dizer-
lhe que V. S. está cá. (Vae para entrar)
Mas, espere; diga-me uma coisa.

Durval. — Duas, minha pequena. Estou a
tua disposição (a parte) Não é má coun-
sinha!

Ros. — Diga-me. V. S. levou dous annos
sem aqui pôr os pés: porque diabo volta
agora sem mais nem menos?

Durval. (tirando o sobretudo que deita so-
bre o canapé.) — E's curiosa. Pois sabo que
venho para... para mostrar a Sophia que
estou ainda o mesmo.

Ros. — Está o mesmo? moralmente, não?

Durval. — E' boal! Tenho então alguma ruga
que indique decadência physica?

Ros. — Do physico... não ha nada que
dizer.

Durval. — Pois do moral estou tambem no
mesmo. Cresce com os annos o meu amor;
e o amor é como o vinho do Porto: quanto
mais velho, melhor. Mas tu tens mudado
muito, mas como mudam as flores em botão:
ficando mais bella.

Ros. — Sempre amavel, Sr. Durval.

Durval. — Costume da mocidade. (quer
dar-lhe um beijo)

Ros. — (fugindo e com severidade). Se-
nhor Durval..

Durval. — E então! foges agora! em outro

**HOJE AVENTAL
AMANHÃ LUVA**
comedia em um acto
IMITADA DO FRANCEZ POR
MACHADO DE ASSIS.

PERSONAGENS.
DURVAL | BENTO
ROSINHA.
Rio de Janeiro.—Carnaval de 1859.

Falla elegante. Piano, canapé, cadeiras, uma jarra
de flores em uma mesa à D.. Portas lateraes no
fundo.

SCENA I.
ROSINHA) adormecida no canapé; DURVAL
(entrando pela porta do fundo).

Onde está a Sra. Sophia de Mello?...
Não vejo ninguém. Depois de dous annos
como venho encontrar este sitio! Quem
sabo se em vez da palavra dos comprimen-
tos deverei trazer a palavra dos epitaphios!
Como tem crescido isto em opulencia!..
mas... (vendo Rosinha) Oh! cá está a cria-

deixar de dizel-o ao advogado, que me la-
mentou, mas só respondeu que nada podia fa-
zer contra a lei; que me cumpria ver se queria
dar por prodigo meu marido, e que então
ver-me-hia logo e para sempre fóra de difi-
culdade; que uma vez publicada semelhante
decisão, ninguém mais lhe emprestaria di-
nheiro, e eu conservaria o que tinha.

Era uma segunda feir; na quarta seguinte
chegava á minha minoridade. Podia pois es-
colher, ou pedir a separação definitiva, ou fa-
zer aos pais de meu marido e a elle proprio o
'nulto de ver apparecer o seu nome nos jor-
naes de tão triste modo. Durante essas duas
noites não feixei os olhos. Na quarta feir, ás
onze horas, fomos á audiençia; ainda estava
na mesma irresolução. Recebi o meu dinhei-
ro, levei-o para casa e fechei-o n'uma gaxe-
ta. Era uma grande desgraça ter de occul-
tar, esse pouco que possuia, a meu proprio
marido.

Fernando não disse uma só palavra, nada
me pediu. Esse silencio inquietou-me. A' noi-
tinha sahio, e offerecendo-lhe eu dinheiro,
respondeu-me que não carecia; recolheu-se
logo depois, tão frio e tão taciturno, que lhe
perguntei se estava doente. Conversámos so-
bre o emprego do meu dinheiro, e sobre o pa-
gamento dos dous mil escudos que nos alliviaria

tempo não eras difficil nas tuas beijocas.
Ora vamos! não tens uma amabilidade para
este camarada que de tão longe volta!

Ros. — Não quero graças. Agora é outro
cantar! Ha dous annos eu era uma tola
inexperiente... mas hoje!

Durval. — Está bem. Mas...

Ros. — Tenciona ficar aqui no Rio?

Durval. (sentando-se) — Como o Corcovado,
enraizado como elle. Já me doíam saudades
desta boa cidade. A roça, não ha cousa peor!
Passei la dous annos bem insipidos — em uma
vida uniforme e mathematica como um pon-
teiro de relógio: jogava gamão, colhia café
e plantava batatis. Nem theatro lyrico,
nem rua do Ouvidor, nem Petalógica! Soli-
dão e mais nada. Mas, viva o amor! um
dia concelbi o projecto de me safar e aqui
estou. Sou agora a borboleta, deixei a cry-
salida, e aqui me vou em busca de vergeis.
(tenta um novo beijo).

Ros. (fugindo) — Não teme queimar as
asas?

Durval. — Em que fogo? Ah! nos olhos de
Sophia! Está mudada tambem?

Ros. — Sou suspeita. Com seus proprios
olhos o verá.

Durval. — Era elegante o bella ha bons dous
annos. Solo-ha ainda? Não será? Dillemma
de Hamleto. E como gostava de flores!
Lembras-te? accetava-m'as sempre não sei
se por mim, se pelas flores; mas é de crer
que fosse por mim.

Ros. — Ella gostava tanto de flores!

Durval. — Obrigado. Dize-me ca. Porque
diabo sendo uma criada, tiveste sempre tanto
espírito e mesmo...

Ros. — Não sabe? eu lhe digo. Em Lis-

Fernando. De ha muito, todavia, preparavam
elles essa viagem, e a partida tinha sido fixa-
da para essa semana.

E' um milagre como não enlouqueci nesse
dia! O advogado, que sempre me mostrava
compaixão, foi meu unico e derradeiro refu-
gio. Denunciou meu marido á policia, que o
não pôde pillar. Tinham ambos tomado bem
suas cautelas; desapareceram, sem deixar
vestigios.

Nesse ponto de sua narração Christie parou
para enxugar o pranto. Esse pesado destino
era ainda mais oneroso para ella, tão meiga e
branda. Não tinha guardado colera nem dese-
jo de vingança. Olhei para essa fraca creatu-
ra, não podendo comprehender como resistio
a tão rijos golpes!

— Meu Deos! disse ella em resposta a essa
pergunta, ninguém venha dizer-me—isto ex-
cede ás minhas forças! tudo se pôdesuportar:
e de mais, não era culpa minha? porque não
esperara pela volta de Wendland? Tambem
eu era culpada.

Perguntei se era realmente a moça que seus
pais lhe destinavam a que se casára com Wen-
dland?

— Sim, respondeu, e estava de ha muito
casado quando voltei á aldeia.

(Continúa.)

Figura 4. Páginas 2 do nº 1144 de *A Marmota* com a peça *Hoje avental amanhã luva*

boa, donde viemos para aqui, fomos con-discipulas: estudamos no mesmo collegio, e comemos á mesma mesa. Mas, cousas do mundo!... ella tornou-se ama e eu criada! E' verdade que me trata com distincção, o conversamos ás vezes em altas cousas.

DURV.—Ahl é isso? foram condiscipulas. (*levanta-se*). E conversam agora em altas cousas!... Pois eis-me aqui para conversar tambem; faremos um *trio* admirável.

Ros.—Vou participar-lhe a sua chegada.

DURV.—Sim, vae, vae. Mas olha cá, um palavra.

Ros.—Uma só, entende?

DURV.—Dás-me um beijo?

Ros.—Bem vê que são tres palavras. (*entra á D.*)

SCENA II.

DURVAL E BENTO.

DURV.—Bravol a pequena não é tola... tem mesmo muito espirito! Eu gosto della, gosto! mas é preciso dar-me ao respeito. (*vae ao fundo e chama*) Bentol (*de-cendo*). Ora depois de dous annos como virei encontrar isto? Sophia terá por mim a mesma queda? E' isso o que vou sondear. E' provavel que nada perdesse dos antigos sentimentos. Oh! de certo! Vou começar por levar-a ao baile mascarado; hade aceitar, não pode deixar de aceitar! Então, Bentol mariola?

BENT. (*entrando com um jornal*) — Prompto.

DURV.—Ainda agoral Tens um pessimismo defeito para booleiro, é não ouvir.

BENT.—Eu estava embebido com a interessante leitura do Jornal do Commercio: oí-o. Muito mudadas estão estas cousas por aqui não faz uma idéal E a politica? esperam-se cousas terriveis do parlamento.

DURV.—Não me masses, mariola! Vae abaixo ao carro e traz uma caixa de papelão que lá está... Andal

BENT.—Sim, senhor; mas admira-me que V. S. não preste attenção ao estado das cousas.

DURV.—Mas que tens tu com isso, tante?

BENT.—Eu nada; mas creio que...

DURV.—Salta lá para o carro, e traz a caixa depressal

SCENA III.

DURVAL E ROSINHA.

DURV.—Pedaço d'asno! Sempre a ler jornaes; sempre a tagarellar sobre aquillo que menos lhe deve importar! (*vendo Rosinha*) Ah!... és tu? Então ella... (*levanta-se*)

Ros.—Está na outra sala á sua espera.

DURV.—Bem, ahí vou. (*vae entrar e volta*) Ah! recebe a caixa de papelão que trouxe meu booleiro.

Ros.—Sim, senhor.

DURV.—Com cuidado, meu colíbril

Ros.—Galante nome! não será em seu coração que farei o meu ninho.

DURV. (*aparte*)—Ahl é bem engraçada a rapariga! (*vae-se*).

SCENA IV.

ROSINHA, depois BENTO.

Ros.—Muito bem, Snr. Durval. Então voltou ainda? E' a hora da minha vingança. Ha dous annos, tola como eu era, quizeste seduzir-me, perder-mo, como a muitas outras! E' como? misdando-me dinheiro... dinheiro! —Media as infamias pela posição. Assentava de... Oh! mas deixa estar! vás pagar tudo... Gosto de ver essa gente que não enxerga sentimento nas pessoas de condição baixa... como se quem traz um avental, não pode tambem calçar uma lava!

BENT. (*traz uma caixa de papelão*) — Aqui está a caixa em questão... (*põe a caixa sobre uma cadeira*) Ora, viva! esta caixa é de meu amo.

Ros.—Deixe-a ficar.

BENT. (*tirando o jornal do bolso*) Fica entregue, não? Ora bem! Vou continuar a minha interessante leitura... Estou na gasetilha—Estou pasmado de ver como vão as cousas por aqui!—Vão a peor. Esta folha põe-me ao facto de grandes novidades.

Ros. (*sentando-se de costas para elle*) —Muito velhas para mim.

BENT. (*com desdem*)—Muito velhas? concedo. Cá para mim tem toda a frescura da vespera.

Ros. (*comsigo*)—Quererá ficar?

BENT. (*sentando-se do outro lado*)—Ainda uma vista d'olhos! (*abre o jornal*).

Ros.—E então não se assentou?

BENT. (*lendo*)—« Ainda um caso:—« Hontem á noite desapareceu uma ne-« dia e numerosa criação de aves domes-« ticas. Não se pôde descobrir os ladrões, « porque, desgradamente havia uma pa-« trulha a dous passos d'alli. »

Ros. (*levantando-se*)—Ora, que aborre-cimento!

BENT. (*continuando*)—« Não é o pri-« meiro caso que se dá nesta casa da rua « dos Invalidos. » (*comsigo*). Como vae isto, meu Deos!

Ros. (*abrindo a caixa*)—Que bella do-minó!

BENT. (*indo a ella*)—Não mexal Creio que é para ir ao baile mascarado hoje...

Ros.—Ahl... (*silencio*) Um baile... hei-de ir tambem!

BENT.—Aonde? ao baile? Ora esta!

Ros.—E porque não?

BENT.—Pode ser; comtudo, quer vás, quer não vás, deixa-me ir acabar a minha leitura naquella sala de espera.

Ros.—Não... tenho uma coisa a trazer contigo.

BENT. (*lisonjeado*) — Comigo, minha bella!

Ros.—Queres servir-me em uma cousa?

BENT. (*severo*)—Eu cá só sirvo ao Snr. Durval, e é na boléa!

Ros.—Pois hade-me servir. Não és então um rapaz como os outros booleiros, amavel e servical...

BENT.—Vá feito... não deixo de ser amavel; é mesmo o meu capitulo de pro-dilecção.

Ros.—Pois escuta. Vais fazer um papel, um bonite papel.

BENT.—Não entendo desse fabrico. Se quizer algumas lições sobre a maneira de dar uma volta, sobre o governo das re-deas em um trote largo, ou cousa cá do meu officio, prompto me encontra.

Ros. (*que tem ido buscar o ramalhe-te no jarro*)—Olha cá: sabes o que é isto?

BENT.—São flores.

Ros.—E' o ramalhete diario de um fi-dalgo hespanhol que viaja incognito.

BENT.—Ahl! (*toma o ramalhete*).

Ros. (*indo a uma gaveta buscar um pa-pel*)—O Snr. Durval conhece a tua let-ra?

BENT.—Conhece apenas uma. Eu tenho diversos modos de escrever.

Ros.—Pois bem; copia isto. (*dá-lhe o papel*) Com lettra que elle não conheça.

BENT.—Mas o que é isto?

Ros.—Ora, que te importa? E's uma simples maquina. Sabes tu o que vais fazer quando teu amo te indica uma direc-ção ao carro? Estamos aqui no mesmo caso.

BENT.—Falla como um livro! Aqui vae. (*escreve*).

Ros.—Que amontoado de garatujas!...

BENT.—Cheira a diplomata. Devo as-signar?

Ros.—Que se não entenda.

BENT.—Como um perfeito fidalgo (*escreve*)

Ros.—Sobscriptada para mim. A' Sra. Rosinha (*Bento escreve*). Põe agora este bi-lhete nesse ramalhete e leva. Voltarás a proposito. Tens tambem muitas vezes?

BENT.—Vario de falla, como de lettra.

Ros.—Imitarás o sotaque hespanhol?

BENT.—Como quem bebe um copo d'a-gual

Ros.—Silencio! Ali está o Snr. Durval.

(*Continúa.*)

GABRIELLA

TRADUÇÃO DE BRAULIO CORDEIRO.

(*Continuação do numero 1141. Começou no n. 1140.*)

II.

Um amigo me restava, entretanto, con-tinuou D. Joanna depois de um instante

Figura 5. Páginas 3 do nº 1144 de A Marmota com a peça Hoje avental amanhã luva

não ha artista de merito que não tenha a convicção do que vale.

Agora só desejamos ver a Sra. SANTINA Tosi; porque, ouvindo-a, satisfizes-nos tanto, que sahimos do Theatro, no fim do 3.º acto.

Foramos injusto, se, terminando este artigo, não dicessemos que o *Trovador* correu bem nessa noite, sendo de esperar que artistas tão notaveis como a Sra. Medori e o Sr. Mirate farão tudo de hoje ávante para colocar essa immortal obra de Verdi no seu verdadeiro pedestal de gloria.

HOJE AVENTAL AMANHÃ LUVA

comedia em um acto

IMITADA DO FRANCEZ POR
MACHADO DE ASSIS.

(Continuação do n. 1144.)

SCEAN V.

ROSINHA, BENTO, DURVAL.

DURV. (a Bento). — Trouxeste a caixa, palerma?

BENT. (escondendo atraz das costas o ramallete). — Sim, senhor.

DURV. — Traz a carroagem para o portão.

BENT. — Sim senhor. (Durval vai vestir o sobretudo, mirando-se ao espelho). O Jornal? onde puz eu o Jornal? (sentindo-o no bolso) Ah!..

Ros. (baixo a Bento). — Não passes da sala de espera. (Bento sai).

SCENA VI.

DURVAL, ROSINHA.

DURV. — Adeus, Rosinha, é preciso que eu me retire.

Ros. (aparte). — Pois não!

ra liberdade, pois só para mim tinham bondade os meus protectores.

Um dia, passeiando no bosque, cheguei a uma clareira; diante de mim estava Wilhem. Quiz voltar atraz, mas elle me avistou, e chegando para mim:

— Espera, disse-me.

Obedeci machinalmente, como uma criança. Os raios do sol davam obliquos nas arvores e tudo douravam em torno de mim. Ignoro se o fulgor da luz impedia-me de vê-lo, ou se o som dessa voz, que ha tanto tempo não ouvira, me perturbou. Elle se approximeu, e disse com voz cheia de compaixão:

— Não foste feliz!

— Não falles assim, respondi.

Wilhem olhou para mim abanando a cabeça... Eu tambem não sou feliz, disse... tu bem sabes.

— Nada ha que fazer, tornei. E elle repetio — nada!

Tinhamos andado fallando. O sol já não dardejava seus raios sobre a nossa cabeça, e podendo na sombra das arvores abrir os

DURV. — Dá essa caixa a tua ama.

Ros. — Vae sempre ao baile com ella?

DURV. — Ao baile? Então abriste a caixa?

Ros. — Não vale a pena fallar nisso. Já sei, já sei que foi recebido de braços abertos.

DURV. — Exactamente. Era a ovelha que voltava ao aprisco depois de dous annos de apartamento.

Ros. — Já vê que andar longo não é máo. A volta é sempre um triumpho. Use, abuse mesmo da receita. Mas então sempre vae ao baile?

DURV. — Nada sei do positivo. As mulheres são como os logogryphos. O espirito se perde no meio daquellas combinações...

Ros. — Fastidiosas, seja franco.

DURV. — E' um aleive: não é esse o meu pensamento. Contado devo, parece-me dever crer, que ella irá. Como me alogra, e me enthusiasma esta preferencia que me dá a bella Sophia!

Ros. — Preferencia? Ha engano: preferir suppoê escolha, suppoê concurrencia...

DURV. — E então?

Ros. — E então, se ella vae ao baile é unicamente pelos seus bonitos olhos, se não fora V. S., ella não ia.

DURV. — Como é isso?

Ros. (indo ao espelho). — Mire-se neste espelho.

DURV. — Aqui me tens.

Ros. — O que vê nelle?

DURV. — Boa pergunta! Vejjo-me a mim proprio.

Ros. — Pois bem. Está vendo toda a corte da Snra. Sophia, todos os seus adoradores.

DURV. — Todos! não é possível. Ha dous annos a bella senhora era a flor bafeja-

olhos, senti-me mais a commodo. Na clareira, nesse circulo de altas arvores silenciosas, tinha-me visto como sob mysteriosa influencia.

(Caminhavamos a par um do outro. — Como corre o tempo! disse elle; já lá vão seis annos que nos fallámos pela ultima vez!

— E' verdade, respondi. Todos esses annos reproduziram-se-me na memoria e sem duvida tambem na delle. Cessámos de fallar. No fim do bosque, onde o campo se abria diante de nós, examínhamos se alguém podia ver-nos, e tivemos de separar-nos.

— Christie, disse Wilhem, muito mal nos fizera com mentiras; nunca me perdoarei ter-lhes dado credito.

— Eu tambem fui culpada, Wilhem.

— Não. Era eu o mais velho, e bem conhecia meus pais a quem...

Não sei o que queria dizer; porém não acabou e estendeu a mão, accrescentando: — Folgo que o saibas. Não desespere; eu tambem não desesperarei. Mas ninguem pôde o impossivel. Então separámo-nos. Tudo tomou para mim diverso aspecto, no campo como em ca-

da por uma legião de zephyros... Não é possível.

Ros. — Parece-me criança! Algum dia os zephyros foram estacionarios? Os zephyros passam e mais nada. E' o symbolo do amor moderno.

DURV. — E a flor fica no bastil. Mas as flores duram uma manhã apenas. (severo) Quererás tu dizer que Sophia passou a manhã das flores?

Ros. — Ora, isso é loucura. Eu disse isto?

DURV. (pondo a bengala junto do piano). — Parece-me entretanto...

Ros. — V. S. tem uma natureza de sensitiva; por outra, toma os recados na escada. Acredito ou não, o que lho digo é a pura verdade. Não vá pensar que o affirmo assim para conservá-lo junto de mim: estimara mais o contrario.

DURV. (sentando-se). — Talvez queiras fazer crer que Sophia é alguma fruta passada, ou joia esquecida no fundo da gaveta por não estar em moda. Estaes enganada. Acabo de vê-la; acho-lhe ainda o mesmo rosto: vinte e oito annos, apenas.

Ros. — Acredito.

DURV. — E' ainda a mesma: deliciosa.

Ros. — Não sei se ella lho esconde algum segredo.

DURV. — Nenhum.

Ros. — Pois esconde. Ainda lhe não mostrou a certidão de baptismo (vai sentar-se ao lado opposto).

DURV. — Rosinha! E depois, que me importa? ella é ainda aquelle cherubim do passado. Tem uma cintura... que cintura!

Ros. — E' verdade. Os meus dedos qu o digam!

DURV. — Ein? E o corado daquellas faces, o alvo daquelle collo, o preto daquellas sobranceiras?

sa. Abri as janelas para que entrassem luz e ar. Começou então a minha cura. Atribui-ram á primavera o effeito desse encontro. Singular effeito, quando nada se havia mudado na minha situação, pois Wilhem estava casado e eu tambem, e desde então até hoje ainda nem um mau pensamento nos occorreu.

— Mas agora a mulher de Wilhem está morta? disse eu á moça.

— Sim, disse ella; morreu de parto; todavia deixou dous filhos...

Proferio essas palavras rapidamente como para occultar sua perturbação. Compreendi que lhe faria bem uma pergunta.

— E depois disso não o vistes mais?

Respondeu-me — sim — com ainda maior acanhamento.

— Uma tarde, disse-lhe, passando por junto do jardim do mestre escola, vi detraz de uma cerca um homem alto, bem feito.

— Era elle, exclamou a moça: a ninguem o contastes?

— Só uma vez diante de vós a isso me referi.

(Continúa.)

Figura 6. Página 3 do nº 1145 de A Marmota com a peça Hoje avental amanhã luva

Ros (*levantando-se*)—Illusão! Tudo isso é uma taboleta do Desmarais; aquella cabeça passa pelas minhas mãos. E' uma belleza de pó de arroz: mais nada.

Durv. — (*levantando-se bruscamente*).—Oh! essa agoral

Ros (*aparte*). A pobre senhora esta morta!

Durv.—Mas, que diabol! Não é um caso de me lastimar; não tenho razão disso. O tempo corre para todos, e por tanto a mesma onda nos levou a ambos folhagens da mocidade. E depois eu amo aquella engraçada mulher!

Eos.—Reciprocidade; ella tambem o ama.

Durv. (*com um grande prazer*).—Ah!

Ros.—Duas vezes chegou á estação do campo para tomar o wagon, mas duas vezes voltou para casa. Temia algum desastre da maldita estrada de ferro!

Durv.—Que amor! só recuou diante da estrada de ferro!

Ros.—Eu tenho um livro de notas, d'onde talvez lhe possa tirar provas do amor da Sra. Sophia. E' uma lista chronologica e alphabetica dos colibris que por aqui tem esvoaçado.

Durv.—Abre lá isso então!

Ros. (*folheando um livro*).—Vou procurar.

Durv.—Tem ahí todas as letras?

Ros.—Todas. E' pouco agradável para V. S.; mas tem todas desde A até o Z.

Durv.—Desejára saber quem foi a letra—K.

Ros.—E' facil; algum allemão.

Durv.—Ah! ella tambem cultiva os allemães?

Ros.—Durval é a letra D.—Ah! oil-o: (*lendo*) « Durval, quarenta e oito annos de idade... »

Durv.—Engano! não tenho mais de quarenta e seis.

Ros.—Mas esta nota foi escripta ha dous annos.

Durv.—Razão de mais. Se tenho hoje quarenta e seis, ha dous tinha quarenta quatro... é claro!

Ros.—Nada. Ha dous annos devia ter cincoenta.

Durv.—Esta mulher é um logogryphol

Ros.—V. S. chegou a um periodo em sua vida em que a mocidade começa a voltar; em cada anno, são doze mezes de verdura que voltam como andorinhas na primavera.

Durv.—Já me cheirava a epygramma. Mas vamos adiante com isso.

Ros. (*fechando o livro*).—Bom! já sei onde estão as provas. (*vae a uma gaveta e tira della uma carta*) Ouço: — « Querida Amelia... »

Eurv.—Que é isso?

Ros.—Uma carta da ama a uma sua amiga. « Querida Amelia: o Snr. Durval é um homem interessante, rico, amavel,

« manso como um cordeiro, e submisso como o meu Cupido... » (*a Durval*) Cupido é um cão d'agua que ella tem.

Durv.—A comparação é grotesca na forma, mas exacta no fundo. Continua, rapariga.

Ros. (*lendo*).—« Acho-lhe cómtudo alguns defeitos... »

Durv.—Defeitos?

Ros.—« Certas maneiras, certos ridiculos, pouco espirito, muito fallatorio, « mas afinal um marido com todas as virtudes necessarias... »

Durv.—E' demais!

Ros.—« Quando eu conseguir isso, peço-te que venhas vê-lo como um urso « na chacara do Souto. »

Durv.—Um urso!

Ros. (*lendo*).—« Esquecia-me de dizer-te que o Snr. Durval usa de cabelleira. » (*fecha a carta*).

Durv.—Cabelleira! é uma calúnia! uma calúnia atroz! (*levando a mão ao meio da cabeça, que está calva*). Se eu usasse de cabelleira...

Ros.—Tinha cabollos, é claro.

Durv. (*passeando com agitação*).—Cabelleira! E depois fazer-me seu urso como um marido na chacara do Souto!

Ros. (*ás gargalhadas*).—Ah! ah! ah! (*vae-se pelo fundo*).

SCENA VII.

DURVAL (*passeando*).

E' demais! e então quem fellal uma

PRIMEIRAS LETRAS.

Um habillissimo professor, homem sisudo, maior de 40 annos, que ensina desde primeiras letras ate grammatica portugueza e franceza, deseja empregar no magisterio, para que se acha competentemente habilitado, algumas horas que ainda tem disponiveis.

Para informações, na loja do Snr. Paula Brito, praça da Constituição n. 64.

117—RUA DO OUVIDOR—117

MACHINAS DE COSTURAR

DE SINGER & COMP.*

Esta casa é notavel pela *especialidade* em machinas de costurar, que trabalham muito e custam pouco.

Não podia apparecer cousa melhor e que de mais utilidade e vantagem fosse para as senhoras: uma *boa* machina é melhor do que um *mão* marido, o (não desfazendo nas immensas que por ahí se vendem) são notaveis as de

SINGER & COMP.*

117—RUA DO OUVIDOR—117

CANÇÃO DO TRABALHO.

Trabalhe, moça, trabalhe,
Que com isso se hade dehar;
Porque Deus disse—*trabalha,*
Que eu te prometto *ajudar.*

Quem não trabalha não pôde
Ter dos Céos a protecção:
Só o que vem do trabalho
E' que de Deus é o pão.

A quem gosta do trabalho
Gosta Deus de abençoar:
« Trabalhe, moça, trabalhe,
Que com isso se hade achar. »

Typographia de Paula Brito—Praça da Constituição—64

Figura 7. Página 4 do nº 1145 de A Marmota com a peça Hoje avental amanhã luva

A MARMOTA.

publica-se ás terças e sextas (embora seja dia santo), na — **Typographia de Paula Brito** — praça da Constituição n.º 64, onde se assigna a 3.000 rs por tres mezes para a corte; e 4.000 rs. para fora; pagos sempre adelantados. Na avulsos, 100 rs.

A MARMOTA.

HOJE AVENTAL AMANHÃ LUVA

comédia em um acto
IMITADA DO FRANCEZ POR
MACHADO DE ASSIS.

(Conclusão.)

SCENA VIII.

DURVAL E BENTO (de paletó, chapéu de palha, sem botas.)

BENT. (mudando a voz.)—Para a Srna. Rosinha (põe o ramalhete sobre a meza.)
DURV.—Está entregue.

BENT. (a parte.)—Não me conhece! Ainda bem!

DURV.—Está entregue.

PENT.—Sim, senhor! (sabe pelo fundo.)

SCENA IX.

DURVAL (só, indo buscar o ramalhete.)

Ah! ah! flores! A Srna. Rosinha tem quem lhe mande flores! Algum bolceiro

FOLHETIM.

A SORTE GRANDE

NOVELLA ESCRITA EM ALLEMANHO
PELA SNRA.

Fanny Lewald

TRADUZIDA EM FRANCEZ
POR

LUDUWIG UNGER E ALPHONSE
PAGES

E EM PORTUGUEZ PELO SRH. DR.

J. J. da Rocha.

(Conclusão.)

—Era a terceira vez que elle vinha á tarde, prosegua Christle animando-se. Da primeira vez encontrô-o por acaso ao pé dos pinhos, quando estava estendendo roupa. Era então a primavera, pouco depois da morte de sua mulher. Fallou-me della; disse-me que, quando nos tínhamos encontrado no bosque, nunca pensara que isso assim corresse. Acrescentou que essa mulher lhe havia sido impos-

estupido. Estas mulheres são do um gosto exquisito ás vezes!—Mas como isto cheiral! Dir-se-hia um presente de fidalgo! (vendo a cartinha). Oh! que é isto? um bilhete de amores! E como cheiral! Não conheço esta letra; o talho é rasgado e firme, como de quem desdenha. (levando a cartinha ao nariz.) Essencia de violetta, creio eu. E' uma planta obscura, que também tem os seus satelites. Todos os tem. Esta cartinha é um bello assumpto para uma dissertação philosophica e social. Com effeito: quem diria que esta moça, collocada tão baixo, teria bilhetes perfumados!.. (leva ao nariz.) Decididamente é essencia de magnolias!

SCENA X.

ROSINHA (no fundo) DURVAL (no proscenio.)

Ros. (comigo.)—Muito bem! Lá foi ella visitar a sua amiga do Botafogo. Estou completamente livre (desce).

DURV. (escondendo a carta.)—Ah! és tu? Quem te manda destes presentes?

Ros.—Mais um. Dê-me a carta.

DURV.—A carta? E' boal é cousa que não vi.

Ros.—Ora não brinquel! Devia trazer uma carta. Não vê que um ramalhete de flores é um estafeta mais seguro do que o Correio da Córte!

ta contra a vontade; que, não podendo perdoar-lhe o havel-a a principio repellido, ella imaginara que elle não a amava, e assim, em casa lhe não deixava socego, e nunca o teria conhecido, ainda quando vivessem juntos uma eternidade.

A boa Christle, ordinariamente tão meiga, fallava com uma paixão que me espantou.

—Tal foia nossa primeira entrevista. Da segunda vez inteirou-me de suas mais intimas intenções. Estava agora livre e me pedia em casamento. Ponderei-lhe que eu não estava livre, embora não soubesse o que era feito de meu marido. Wendland não podia ouvir falar nelle. —Um homem que procede como Fernando, dizia; não é um homem, e cumpria-me esquecê-o de todo, chamal-o pelos jornaes para vir pagar suas dividas; não acudiria, seria declarado morto e tudo estaria feito.

—E não procedestes assim, Christle?

Não; mas desde então ha em mim uma constante perlbração. Fernando não merece por certo que delle me lembre; todavia, penso que talvez estivesse na miseria; que sua consciencia lhe exprobrasse o mal que me ha-

DURV. (dando-lhe a carta.)—Aqui a tens; não é possível mentir.

Ros.—Então! (lé o bilhete).

DURV.—Quem é o feliz mortal?

Ros.—Curioso!

DURV.—E' moço ainda?

Ros.—Diga-me: é muito longe d'aqui a sua roça?

DURV.—E' rico, é bonito?

Ros.—Dista muito da ultima estação?

DURV.—Não me ouves, Rosinha?

Ros.—Se o ouço! E' curioso, e vou satisfazer-lhe a curiosidade. E' rico, é moço e é bonito. Está satisfeito?

DURV.—Deveras! E chama-se?..

Ros.—Chama-se... Ora eu não me estou confessando!

DURV.—E's encantadora!

Ros.—Isso é velho. E' o que me dizem os homens e os espelhos. Nem uns nem outros mentem.

DURV.—Sempre graciosa!

Ros.—Se eu o acreditar, arrisca-se a perder a liberdade... tomando uma capa...

DURV.—Do marido, queres dizer (a parte)

via feito, e que nesse estado leria que sua mulher o havia feito declarar morto! Não pude a tanto decidir-me. O que diria esse pobre pai, que já não tem muito tempo para viver, e que me acolheu quando de todos abandonada vim bater á sua porta?

Proferio essas palavras com firmeza e ficou depois um momento pensativa; exclamou por fim:

—Ainda quando a tanto me pudesse resolver, ficava-me ainda o velho Wendland.

Lia eu no seu rosto o encadeiamento de suas idéas, porquanto depois de novo silencio tornou com um suspiro:

—Certamente, quando se tem atraz de si uma vida inteira de soffrimentos e voltendo os olhos para diante vê-se que tudo poder-se-hia reparar, é necessario ter muita coragem; mas sou dessas para quem não é a ventura.

Procurei consolal-a, dizendo-lhe que por fim se havia de resolver, e que o velho Wendland já não iria muito longe...

—Sim, respondeu ella; mas Wilhem carece de uma mulher, e o velho mesmo quer que elle se case. Eu deveria esperar até a morte

Figura 8. Página 1 do nº 1146 de A Marmota com a peça Hoje avental amanhã luva

ou de um urso! (alto). Não tenho medo disso. Bem vêes a alta posição... e depois eu prefiro apreciar-te as qualidades de fora. Talvez leve a minha amabilidade a fazer-te uma madrigal.

Ros.—Ora essa!

DURV.—Mas, fora com tanto tagarelhar! Olha cá! Eu estou disposto a perdoar aquella carta; Sophia vem sempre ao baile?

Ros.—Tanto como o imperador dos turcos... Recusa.

DURV.—Recusa é o cúmulo da... E por que recusa?

Ros.—Eu sei lá! talvez um nervoso; não sei!

DURV.—Recusa! Não faz mal... Não quer vir, tanto melhor! tudo está acabado. Sra Sophia de Mello! Nem uma atenção ao menos comigo, que vim da roça por sua causa unicamente! Recebe-me com agrado, e depois faz-me desta!

Ros.—Boa noite, senhor Durval.

DURV.—Não te vás assim; conversemos ainda um pedaço.

Ros.—Às onze horas e meia... interessante conversal!

DURV. (sentando-se).—Ora que tem isso? não são as horas que fazem a conversa interessante, mas os interlocutores.

Ros.—Ora tenha a bondade de não dirigir cumprimentos.

DURV. (pegando-lhe na mão).—Mal sabes que tens as mãos, como as de uma patriciã romana; parecem calçadas de luva, se é que uma luva pode ter estas véas azues como rajadas de marmore.

Ros. (a parte).—Ahi eim!

DURV.—E esses olhos de Hellenal!

Ros.—Ora!

DURV.—E estes braços de Cleopatra!

delle, além de que ainda ahi estaria meu marido. Ahi é de desesperar, e a gente fica por fim quasi assassina quando funda esperanças na morte dos outros. Que cousa cruel é a existencia!

A pobre Christle soffria visivelmente das duvidas e dos escrúpulos que a assaltavam; a tranquillidade e o socego a tinham abandonado; parecia cansada. Mostrava-se, já loquaz e communicativa, já, e durante dias inteiros, silenciosa e concentrada. O verão assim se passou, depois o outono, e já as primeiras geadas cobriam a terra com seu manto de brilhantes. Os filhos de minha irmã ensaiavam seus trencis diante da casa, o fogo crepitava na lareira, e em pé ao lado da janella minha irmã e eu contemplavamos ao ardor das crianças que se alegravam com o mau tempo, tanto como com o bom.

Subito um homem de alta estatura e bella physionomia chegou-se á nossa casa, abriu a grade, entrou no vestibulo e minha irmã perguntava-o que lhe podia querer o filho de Wendland, que pela primeira vez vinha á sua casa.

Ros. (a parte).—Bonito!

DURV.—Aprel queres que esgote a historia?

Ros.—Oh! não!

DURV.—Então porque se recolhe tão cedo a estrella d'alva?

Ros.—Não tenho outra gousa a fazer diante do sol.

DURV.—Ainda um comprimentol (vae á caixa de papelão). Olha cá. Sabes o que ha aqui? um dominó.

Ros. (aproximando-se).—Cor de rosa! Ora vista, hade ficar-lhe bem.

DURV.—Dizia um celebre grego: dê-me paçadas, mas ouça-me! — Parodio aquelle dito:—Ri, graceja, como quizeres, mas has-de escutar-me (desdobrando o dominó): não achas bonito?

Ros. (aproximando-se).—Oh! de certo!

DURV.—Parece que foi feito para ti!.. E' da mesma altura. E como te hade ficar! Ora, experimental!

Ros.—Obrigado.

DURV.—Ora vamo! experimenta; não custa.

Ros.—Vá feito, se é só para experimentar.

DURV. (vestindo-lhe o dominó).—Primeira manga.

Ros.—E segunda! (veste-o de todo).

DURV.—Delicioso. Mira-te naquella espelho. (Rosinha obedece) Então!

Ros. (passeando).—Fica-me bem?

DURV. (seguido-a).—A matar! a matar! (a parte) A minha vigança começa, Sra. Sophia de Mello! (a Rosinha) Estás esplendida! Deixa dar-te um beijo?

Ros.—Tenha mão.

DURV.—Isso agora é que não tem graça!

—Desculpai, disse-nos elle, apresentando-se, se vos venho incomodar, mas a gente neste mundo deve-se mutuamente socorrer: quem quer vir á casa do mestre de escola?

Proferio essas palavras com precipitação, e sem embargo de sua apparente firmeza, que revelava um homem independente e um soldado, bem vi que estava commovido.

—O que succedeu? perguntamos-lhe.

—Sea filho morreu. Recebeu elle uma carta da California annunciando que tinha tido um fim lamentavel. Ficou prostrado de dôr e Christle em não menor estado. Se alguém quizer ir... Christle afirma que se soubesseis...

Tomel um chale e pux-me a caminho. Então disse-me elle os pormenores dessa noticia que um compatriota havia communicado ao mestre de escola.

Achel o pai estendido sem movimento em uma cadeira, e Christle na maior perturbação de espirito. Desconfiava ella dessa dôr de que não podia tão depressa brotar a esperanza, e tinha medo de esperar em tal momento. Fiquei algum tempo com ella; depois man-

Ros.—Em que oceano de fitas e de sedas estou mergulhada! (dá meia noite.) Meia noite!

DURV.—Meia noite!

Ros.—Vou tirar o dominó... é pena!

DURV.—Qual! tiral-o! fica com elle. (pega no chapéu e nas luvas).

Ros.—Não é possível.

DURV.—Vamos ao baile mascarado.

Ros. (a parte) Emfim (alto.) Infelizmente não posso.

DURV.—Não pôdes e então porque?

Ros.—E' segredo.

DURV.—Recusas? Não sabes o que é um baile. Vais ficar extasiada. E' um mundo fantastico, ebrio, movediço, que corre, que salta, que ri, em um turbilhão de harmonias extravagantes!

Ros.—Não posso ir (batem á porta.) E' Bento.

DURV.—Quem será?

Ros.—Não sei. (indo ao fundo.) Quem bate?

BENT. (fora com a voz contrafeita).—O hidalgo D. Alonso da Sylvera y Zorrilla y Gudines y Guatinara y Marouffas de la Vega!

DURV. (assustado).—E' um batalhão que temos á porta! A Hespanha muda-se para cá?

Ros.—Caluda! não sabe quem esta ali? E' um fidalgo da primeira nobreza de Hespanha. Falla á rainha de chapéu na cabeça.

DURV.—E que quer elle?

Ros.—A resposta d'aquelle ramalhete.

DURV. (dando um pulo) Ahi foi elle...

Ros.—Silencio!

BENT. (fora).—E' meia noite. O baile vae começar.

dei-a á cosinha preparar alguma cousa para o velho, e, como sempre, o acontecimento provou que a actividade do corpo é o melhor remedio da excitação do espirito.

Uma semana assim passou. Uma tarde fui de novo á escola para perguntar a Christle se sentia-se com forças de voltar ao trabalho. O velho estava sentado ao pé do fogão e Christle cosia; defronte della estava Wilhem. Disse-lhe que folgava de o ver alli, e estendi-lhe a mão, que elle apertou cordialmente.

—Eu tambem, disse-me, folgo que as cousas assim se arranjassem. Acreditar-me-heis sem custo, e o mestre de escola começa a comprehender a situação; não pôde deixar de ser-lhe consolador saber que Christle ficará ao abrigo das necessidades, quando feixar elle os olhos.

Assim fallando, olhava para Christle com ar tão meigo, que bem se via que seria ella feliz. Entretanto ella parecia vergonhosa.

—Tudo se arranja tão subito! exclamou.

—Como subito? disse Wendland. Onde hoje se corta a palha; Deos amanhã a faz de novo

Ros.—Espero um momento.

DURV.—Que esperes! Mando-o embora. (a parte) E' um fidalgo!

Ros.—Manda-o embora? pelo contrario; vou mudar de dominó e partir com elle.

DURV.—Não, não; não faças isso!

BENT.(fora)—E' meia noite e cinco minutos. Abre a porta a quem deve ser teu marido.

DURV.—Teu marido?

Ros.—E então!

BENT.—Abre! abre!

DURV.—E' demais! Está com o meu dominó... hasde ir comigo ao baile?

Ros.—Não, é, possivel; não se trata a um fidalgo, hespanhol, como a um cão. Devo ir com elle.

BENT.—Não quero que vás.

Ros.—Hei-de ir (*dispõe-se a tirar o dominó*) Tome lá...

BENT.(impedindo-a) Rosinha, elle é um hespanhol, e alem de hespanhol, fidalgo. Repara que é uma dupla cruz com que tens de carregar.

Ros.—Qual cruz! E não se casa elle comigo?

DURV.—Não caias nessa!

BENT.(fora) Meia noite e dez minutos! então vem ou não vem?

Ros.—Lá vou. (a Durval). Vê como se impacienta? tudo aquillo é amor!

DURV.(com explosão)—Amor! E se eu te desse em troca daquelle amor castelhano, um amor brasileiro ardente e apaixonado? sim, eu te amo, Rosinha; deixa esse hespanhol tresloucado!

Ros.—Senhor Durval!

DURV.—Então, decide!

Ros.—Não gritel aquillo é mais feroz do que um tigre do Bengala.

brotar: soffresse em demasia, e eu ha um anno que estou só.

—Como aceitará isso vosso pai? perguntou Christie sempre receitando opposições.

—O que tem? respondeu Wendland: da primeira vez venceu a sua teima, e as cousas caminharam mal; agora sou homem e tenho a minha vontade.

—Quando estiver eu em vossa casa, não haverá rixas com vossó pai?

—Não ficarei com meu pai, se mostrar elle má vontade. Tenho a herança de minha mãe e a da minha primeira mulher. Em Buizberg o mair quer vender a sua casa e retirar-se. Ha muito que namoro essa propriedade; se meu pai proceder mal connosco, comprai-a hei e lá iremos viver.

O rosto de Christie illuminou-se como com um raio do sol.—Ei-a, disse ao mestre de escola, jubilar-vos-heis e vireis viver connosco!

Não podia ella conter sua alegria, e, todavia, não se animava a fallar da sua proxima ventura.

VII.

Era a época de minha partida. No verão se-

DURV.—Deixa-o; eu matei as onças do Maranhão e já estou acostumado com esses animaes. Então? vamos! eis-me a teus pés, offereço-te a minha mão e a minha fortuna!

Ros.(a parte)—Ah... (alto) Mas o fidalgo?

BENT.(fora)—E' meia noite e doze minutos!

DURV.—Manda-o embora, ou senão, espera (*levanta-se*). Vou matar-o; é o meio mais prompto.

Ros.—Não, não; evitemos a morte. Para não ver correr sangue, acceito a sua proposta.

DURV.(com regosijo)—Venci o castelhano! E' um magnifico triumpho! Vem, minha bella; o baile nos espera!

Ros.—Vamos. Mas repare na enormidade do sacrificio.

DURV.—Serás compensada, Rosinha. Que linda peça de entrada! (a parte). São dous os enganados—o fidalgo e Sophia (alto). Ah! ah! ah!

Ros.(rindo tambem) Ah! ah! ah! (a parte) Eis-me vingada!

DURV.—Silencio! (*vão pé ante pé pela porta da E... Sae Rosinha primeiro, e Durval, da soleira da porta para a porta do fundo, a rir ás gargalhadas.*)

SCENA ULTIMA

BENT.(abrindo a porta do F...) Ninguem mais! Desempenhei o meu papel: estou contente! Aquella subiu um degrau na sociedade. Deverei ficar assim? alguma baroneza não me desdentraria de certo. Virei mais tarde. Por em quanto, vou abrir a portinhola (*vae a sahir e cahe o panno*).

Desapontamentos.

* Censurar a França diante de um francez, que não é para graças, fallar em li-

guinte achei Christie casada, governando a casa de Wendland; o pai havia consentido nesse casamento para não ser obrigado a pagar a seu filho o que lhe cabia da herança materna, e entregar a casa aos cuidados de alguma estrangeira. Primeiro havia querido tornar pesada a vida de Christie; mas a paciencia della e a firme declaração do filho, de que ir-se-hia embora se sua mulher fosse atormentada, tinha tudo posto em bom caminho.

Logo que soube da minha chegada, Christie veio ver-me. Estava forte e deveras bonita. Embora não trabalhasse mais como outrora para minha irmã, tinha conservado com ella as mesmas relações, e mutuamente se ajudavam, o que no campo é uma felicidade. Foi-me necessario prometter a Christie que iria tomar café em sua casa, e posso dizer que felicitei-me de ver como ella vivia.

A casa respirava abundancia, e graças ao bom gosto tomado por Christie na cidade e em casa de minha irmã, havia-a arranjado de modo que logo a distinguia das mais casas da aldeia. O jardim estava cheio de flores. A' entrada havia uma peça que podia servir de salão.

teratura a um vendedor de fazendas a retalho, o em bellas artes a um cambista.

* Ouvir-se ignorantes a fallarem do sciencias; tolôs a censurar obras de espirito; invejosos a maldizerem de tudo o que é digno de admiração ou de respeito, e não poder-se, por uma circumstancia qualquer, dar uma só palavra em resposta.

* Ter confiança em um amigo, dizer que a via uma cousa com os proprios olhos (por elle o ter affirmado) e saber logo depois que não acontecera tal!

* Escrever um folhetim, na vespada de um grande acontecimento, contando com o admiravel effeito de uma cousa, apparecer o jornal e ver todo o mundo que o trabalho foi feito em hypóthese.

* Entrar n'um Omnibus, onde é desconhecido, e no momento de puxar o dinheiro para pagar, achar-se sem vintem.

* Não comer manteiga, e n'um almoço estar ao lado de uma pessoa que come manteiga com pão, em vez do pão com manteiga.

* Haver na mesa uma pequena porção de bello guisado, terdes de servir a senhoras que comem soffrivelmente, e ao dar-lhes a porção que lhes toca, veres que ellas vos lançam uns olhos assim como quem diz —tão pouco!..

* Dizer-se amigo de um sujeito, julgar que trabalhou por elle, e, pondo-se o negocio em duvida, querer justificar-se mostrando cartas, e, no momento de o fazer, esquecer-se de que tem no bolso documentos em que pediu por outro candidato, dal-os ao seu amigo e ver que elle desata a rir mesmo nas barbas do... (tratante, se dão licença!)

* Travar um namorico no Omnibus, e, quando o negocio vai adiantado, ficar a aventura em meio, porque ella salta no caminho do Rio Comprido, quando vós tendes de ir para o Hotel... (qualquer nome serve para o caso).

O ar decente da casa, contra que havia Wendland a principio protestado, fazia agora sua alegria e seu orgulho, e quando sentámo-nos ao pé dessa mesa, servida com tanto aceto, regalando-nos de bom pastel, de optimo mel e de manteiga fresca, pareceu-me que o velho gostava muito de sua nora: Minha irmã fez alguns elogios á casa; Wendland disse que ella a arranjava soffrivelmente para quem nascera na mediocridade, e que o melhor é que ella tratava com muito amor os seus dous enteados. Nesses meninos o avô-se remoçava.

Passámos com Christie algumas horas encantadoras. O mestre de escola não era o mesmo feliz. Ficava sempre na escola, querendo conservar a até o outono seguinte para celebrar o seu quinquagesimo anniversario. Assisti a essa festa. Pela manhã recebeu elle a condecoração, e á tarde levou comigo á pia baptismal o primogenito de Christie.

Pouco tempo depois morreu e tambem o velho Wendland. Outros ainda vivem, e encontramos todos os verões com igual prazer.

FIM

Outra publicação original de Machado encontrada no acervo digital da Biblioteca Nacional foi a peça *Não consultes médico* que data do ano de 1896, segundo ano e tomo oitavo da *Revista Brasileira* (Figuras 11–13).

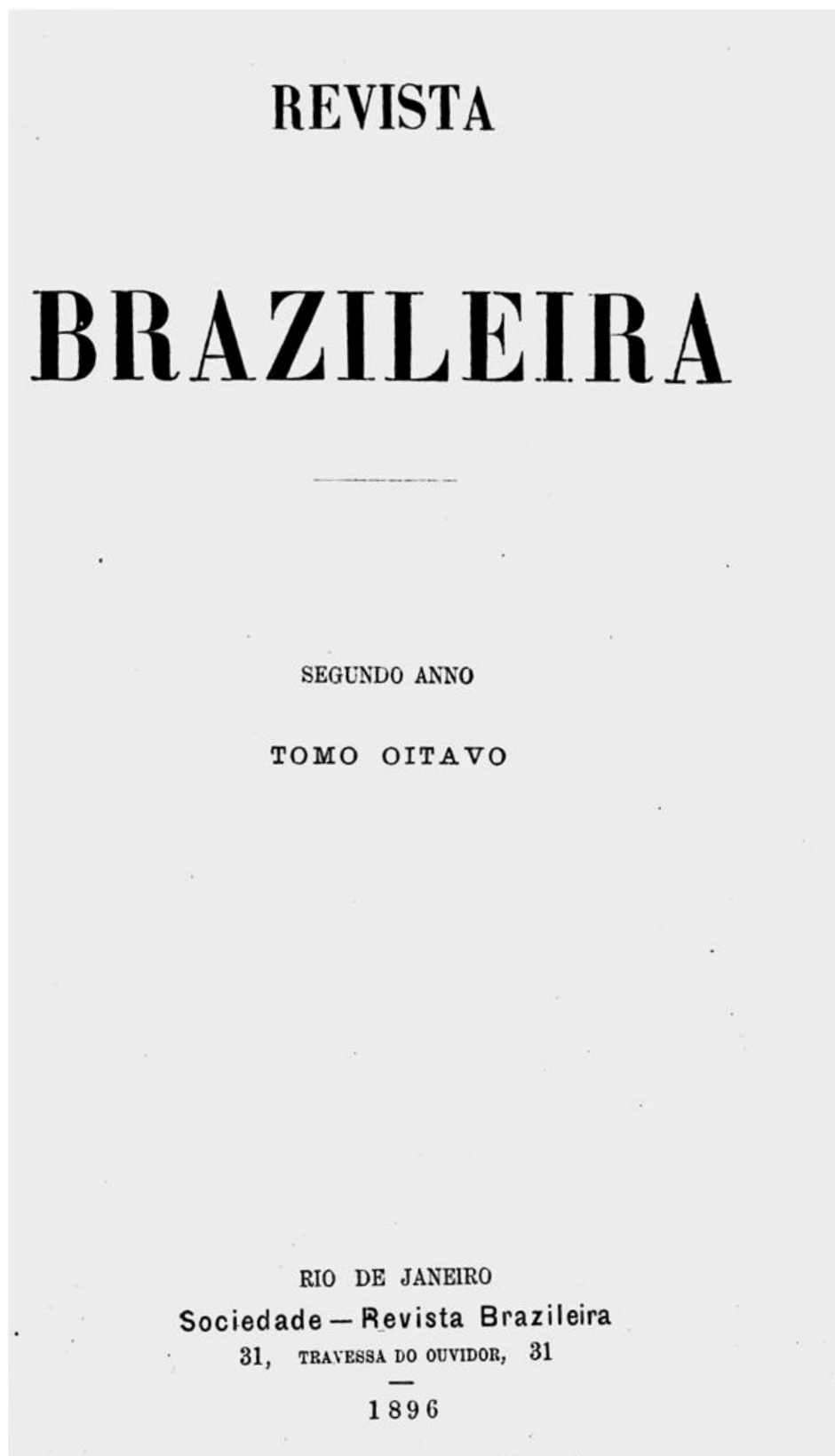


Figura 11. Folha de rosto da *Revista Brasileira* segundo ano, tomo oitavo

NÃO CONSULTE MEDICO...

COMEDIA EM UM ACTO

PESSOAS..... } D. LEOCADIA
D. CARLOTA
D. ADELAIDE
CAVALCANTE
MAGALHÃES

Um gabinete em casa de Magalhães, na Tijuca.

SCENA I

MAGALHÃES, D. ADELAIDE

(Magalhães lê um livro, D. Adelaide folheia um livro de gravuras)

Magalhães

Esta gente não terá vindo?

D. Adelaide

Parece que não. Já saíram ha um bom pedaço ; felizmente o dia está fresco. Titia estava tão contente ao almoço ! E hontem ? Você viu que risadas que ella dava, ao jantar, ouvindo o Dr. Cavalcante ? E o Cavalcante serio. Meu Deus, que homem triste ! que cara de defunto !

Magalhães

Coitado do Cavalcante ! Mas que quererá ella commigo ? Falou-me em um obsequio.

D. Adelaide

Sei o que é.

21

TOMO VIII — 1896

Figura 12. Primeira página da peça *Não consultes médico* na *Revista Brasileira*

Magalhães

Que é?

D. Adelaide

Por ora é segredo. Titia quer que levemos Carlota connosco.

Magalhães

Para a Grecia?

D. Adelaide

Sim, para a Grecia.

Magalhães

Talvez ella pense que a Grecia é em Pariz. Eu accitei a legação de Athenas porque não me dava bem em Guatemala, e não ha outra vaga na America. Nem é só por isso; você tem vontade de ir acabar a nossa lua de mel na Europa... Mas então Carlota vai ficar connosco?

D. Adelaide

E' só algum tempo. Carlota gostava muito de um tal Rodrigues, capitão de engenharia, que casou com uma viuva hespanhola. Soffreu muito, e ainda agora anda meia triste; titia diz que ha de cural-a.

Magalhães, *rindo*.

E' a mania della.

D. Adelaide, *rindo*.

Só cura molestias Moraes.

Magalhães

A verdade é que nos curou; mas, por muito que lhe paguemos em gratidão, fala-nos sempre da nossa antiga molestia. « Como vão os meus doentesinhos? Não é verdade que estão curados? »

D. Adelaide

Pois falemos-lhe nós da cura, para lhe dar gosto. Agora quer curar a filha.

Magalhães

Do mesmo modo?

D. Adelaide

Por ora não. Quer mandal-a á Grecia para que ella esqueça o capitão de engenharia.

Figura 13. Segunda página da peça *Não consultes médico* na *Revista Brasileira*

A peça *Tu só, tu, puro amor*, também foi publicada originalmente na *Revista Brasileira*. No entanto, um livro dedicado exclusivamente a ela com tiragem limitada de 100 volumes foi produzido logo depois (Figuras 14 e 15). O original de número 77, assinado por Machado, encontra-se disponível na Biblioteca do Senado, onde a autora pode manuseá-lo e fotografá-lo. No entanto, ele também encontra-se completamente digitalizado no acervo da Biblioteca Nacional.

Como observado nas publicações apresentadas aqui, Machado de Assis teve grande parte de suas peças publicadas de duas formas principais: em livros e em periódicos.

Era comum na época que obras teatrais fossem publicadas em periódicos locais e repartidas entre várias edições. Dentro do universo das publicações, encontramos exemplos como *A Marmota* que apresenta folga visual reduzida, pouco espaço em branco entre linhas e mancha tipográfica e a diagramação em colunas, ou seja, uma

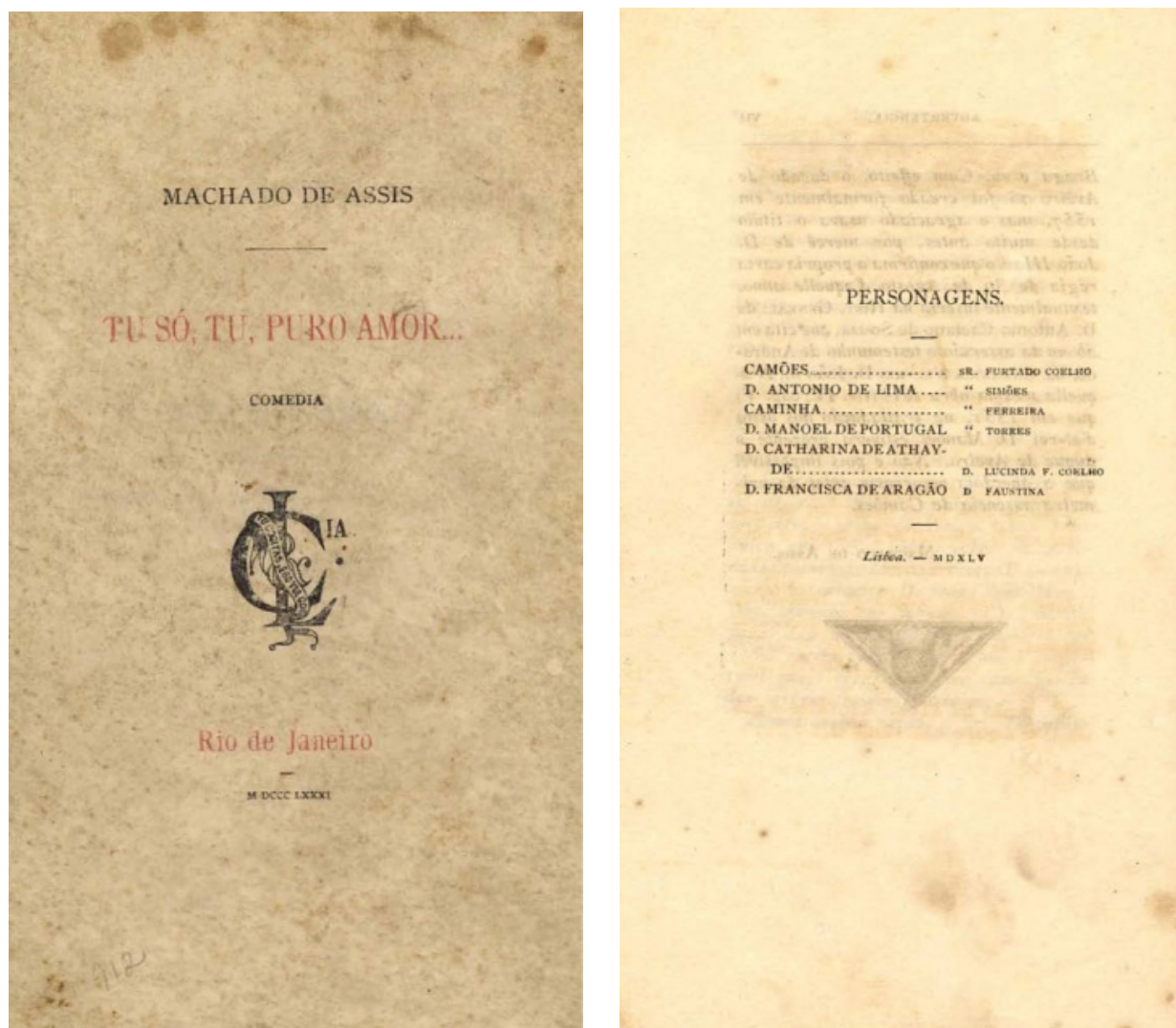


Figura 14. Folha de rosto e apresentação de personagens do livro *Tu só, tu, puro amor*

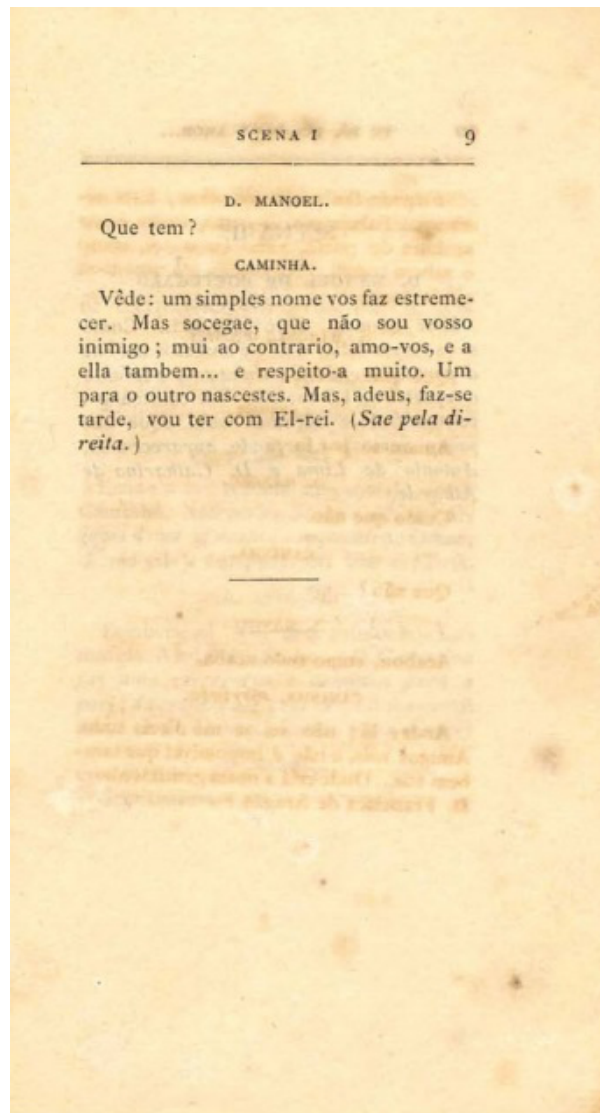
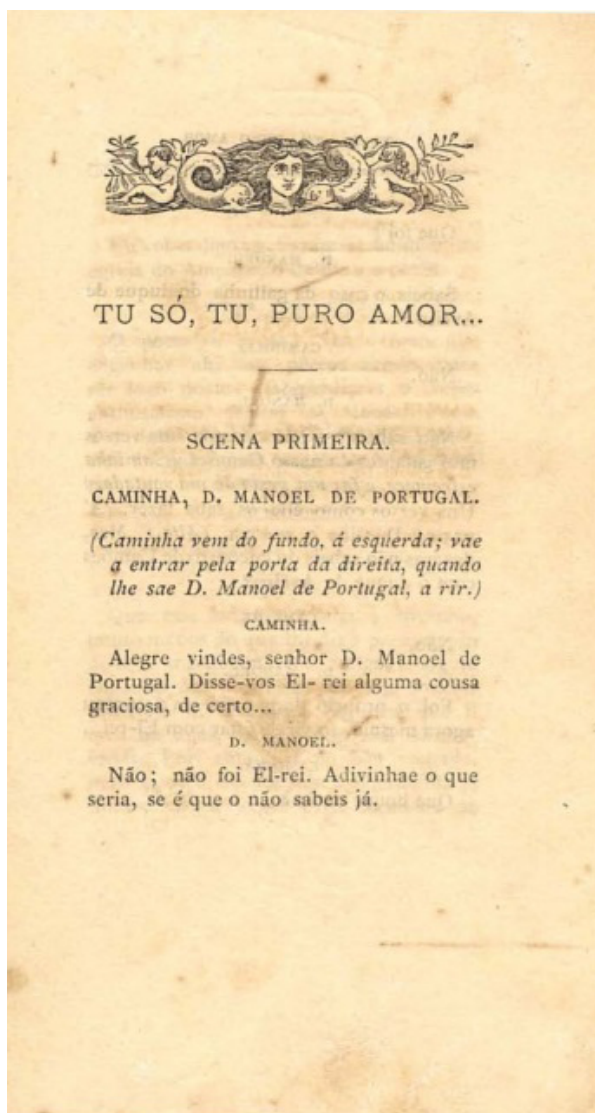


Figura 15. Primeira página e encerramento de cena do livro *Tu só, tu, puro amor*

diagramação que se preocupa em preencher todo o espaço da folha e permitir a disposição de outros conteúdos além da peça. Nota-se uma direta relação com a diagramação de jornais e folhetins. Além do título, existe pouca variação tipográfica na apresentação hierárquica das informações. Faz-se uso de uma única tipografia, com maiúsculas, para introduzir cenas, versal-versalete para introduzir personagens, itálicos e parênteses para rubricas e o tipo regular para falas. O nome das personagens são separados das falas por travessão M. O texto é quase que em totalidade justificado com hifenização e indentação de parágrafo na primeira linha no nome das personagens.

Algumas publicações, como a Revista Brasileira apresentam seus textos de forma mais individual e “limpa”, em que conteúdos diferentes não se misturam em uma mesma página. Além disso, é uma revista muito maior, com uma grande quantida-

des de páginas. Por esse motivo, o espaço em branco é, também, maior, quase que se equiparando ao presente em livros. Com um maior espaço, é possível apresentar diversos elementos gráficos que dão tom e hierarquia aos vários níveis hierárquicos presentes na peça, a exemplo do parêntese ornamental que conjuga o nome dos personagens da peça logo na primeira página. Nota-se também, uma clara distinção e variação tipográfica entre esses níveis. As personagens encontram-se centralizadas na mancha, e em uma tipografia diferente e muito mais escura que a do resto da peça. As falas vêm logo abaixo do nome da personagem justificadas com indentação proeminente na primeira linha na tipografia mais recorrente. As rúbricas são apresentadas também centralizadas, mas na tipografia recorrente e em tamanho reduzido. As cenas e personagens são destacados em maiúsculas, com a numeração de tamanho superior.

Já as publicações em livro apresentam margens menores em relação ao tamanho da página, com bastante espaço em branco ao redor e entre os elementos dentro da mancha. Como nota-se nos livros *Tu só, tu, puro amor* e *Desencantos* não há a necessidade de apresentar todos os elementos em sequência numa mesma página, sendo o título apresentado em uma página inicial, as informações dos personagens em página seguinte para então dar-se início a peça. Diferente dos periódicos, os livros trazem as informações pré-textuais separadas do texto da peça e com certo destaque. As cenas são organizadas como capítulos, ou seja, quando terminada uma cena, a seguinte só começará na próxima página. Notamos o uso recorrente de linhas horizontais para melhor repartir e hierarquizar as informações. Quanto às características tipográficas, ambos os livros apresentam diagramações parecidas, com apenas algumas diferenças pontuais. Em *Desencantos* percebe-se o uso de duas tipografias, uma, mais escura e ornamental, utilizada apenas nas cenas e local em que a peça se passa, e a outra utilizada no restante das informações. Nota-se que as cenas, local e personagens são centralizadas e sempre seguidos de ponto final. Os personagens presentes na cena são apresentados em maiúsculas, e antes de suas falas são apresentados em versal-versalete. As falas são levemente indentadas e justificadas com hifenização. Já em *Tu só, tu, puro amor* há uso de uma única tipografia, as cenas e personagens também são centralizadas e apresentadas em maiúsculas seguidas de ponto final. Nota-se aqui uma sutil diferença comparada a todas as outras três publicações: as cenas são apresentadas em contagem descritiva (primeira, segunda, terceira...) e não em números romanos (i, ii, iii...). Elementos que dão tom marcante e temporal são os clichês gráficos. Outro elemento que facilita a navegação no livro entre cenas é o uso de títulos correntes na margem superior da página.

3.2 A publicação em periódicos e livros

Nos séculos passados até o princípio do século xx era comum vermos peças de teatro sendo publicadas em periódicos. Dependendo do tamanho, podiam até ser repartidas em diferentes edições, como folhetins, publicados com uma frequência específica.

Os textos dramáticos de Machado, em grande parte seguiram essa tendência, tendo ele publicado muitas das suas peças, além de contos, crônicas, poesias, em periódicos locais do Rio de Janeiro. Um dos grandes amigos e apoiador do trabalho de Machado, o editor Paula Brito, foi o responsável pela publicação de várias delas, a exemplo de suas duas primeiras peças, *Hoje avental amanhã luva* em seu periódico *A Marmota* e *Desencantos* em livro editado e publicado por ele.

Além da publicação em periódicos, Machado de Assis publicou diversos livros que colecionavam diferentes gêneros que produzia, principalmente os de tamanho reduzido. Ele publicava livros que traziam poesia, crônicas, contos e algumas peças de teatro.

Ao analisarmos publicações feitas em periódicos e livros podemos notar uma certa diferença com relação ao consumo de espaço do *layout*, mas nota-se também uma certa harmonia estilística, com nome de personagens marcados pelo uso da caixa alta, direcionamentos de cena em itálico e frequente uso de uma justificação da margem tipográfica de maneira centralizada, como era comum no século xix.

O livro, se comparado ao periódico, apresenta uma leitura muito mais focada, aonde apenas o conteúdo da peça interessa. As margens amplas trazem o maior conforto ao processo de leitura e geram muito menos distração do que o periódico. A grande vantagem dos periódicos talvez seja a popularização do conteúdo e o preço de produção, que, ao contrário do livro, é adquirido por um público mais diverso, e até mesmo pessoas que não conhecem seu trabalho como dramaturgo e podem passar a conhecer.

3.3 Normatização gráfica no Brasil

Projetos editoriais de publicações de teatro no Brasil são muito restritos e pouco desenvolvidos. Apenas grandes dramaturgos como Martins Pena e Nelson Rodrigues tem suas peças diagramadas para o grande público, e não só para o fim de ensaio ou estudo literário.

De modo geral, pouco se vê peças sendo publicadas atualmente, seja em livro ou periódicos. Por esse motivo, também pouco se encontra acerca de direcionamentos e padrões de diagramação quando o conteúdo é drama.

Emanuel Araújo, em seu livro *A construção do livro* (1986), fornece direcionamentos gerais para a composição editorial de teatro. Ele categoriza o teatro como tenedor de normalizações especiais, uma vez que não se encaixa na normalização geral, e aponta que:

“No caso de obra literária, sobretudo da poesia e do teatro, a liberdade de criação do autor tem de ser respeitada, e ao preparador de originais compete apreender as intenções últimas do escritor e dar uma forma gráfica adequada ao original manuscrito ou datilografado. (...) cada página, cada linha, cada espaço em branco pode constituir um desafio, um problema singular a ser transposto. (...) ao preparador de originais não resta alternativa senão ter sensibilidade e técnica suficiente para reproduzir o milenar esforço dos primeiros filólogos: ser o intermediário, sob todos os pontos de vista, entre o autor e o leitor, entre as intenções (ou aspirações) do autor e as expectativas do leitor.” (ARAÚJO, 1986)

Normatiza que devem permanecer, no texto para teatro, suas características gráficas principais: “a disposição especial para registro de diálogos, para indicações de marcação cênica, para guias cenográficos, para mudanças de atos, cenas e quadros, assim como para apresentação e indicação de personagens.” Isso gera ao diagramador problemas de divisões e disposições gráficas que variam conforme a composição do texto, seja ela de prosa, poesia ou ambas.

Araújo aponta, ainda, a relevância do editor e do diagramador conhecerem o gênero dramático:

A editoração de qualquer texto teatral, destarte, deve começar pela obtenção, por parte do preparador de originais, de informações sobre a própria teoria do teatro. Vale a pena considerar, ainda que em linhas gerais, primeiro a própria questão da estrutura interna do teatro dramático. (ARAÚJO, 1986)

Quanto a estrutura, o texto teatral, além de determinada forma gráfica singular, possui características internas que lhe determinaram uma disposição única. “Escrever um texto para ser levado à cena já era tecnicamente bastante complicado na época de Aristóteles, como o fora antes dele e continua sendo na atualidade, pois as regras mudam conforme os momentos históricos” e movimentos artísticos.

Apenas uma regra não muda: o texto teatral é a “imitação de uma ação”, sujeito à combinação das normas de composição e de apresentação do espetáculo segundo as expectativas de seu público.

É responsabilidade do diagramador compreender o porquê das divisões realizadas pelo autor, seja em atos, cenas, ou em nenhuma divisão de fato, porquê da inclusão de um epílogo ou prólogo, porquê da composição em prosa, poesia ou ambas, e o porquê de qualquer outra escolha que permeie a estrutura do texto. O teatro apresenta muitas variações graças a essas escolhas do autor, mas alguns padrões editoriais genéricos são considerados aceitáveis quando o assunto é publicação.

O padrão contemporâneo abrange, via de regra, elementos fixos, como apresentação de personagens, atos, cenas, diálogos, e elementos variáveis, discutidos a seguir.

A apresentação de personagens é comumente realizada em versais ou versais-versaletes, caso haja qualquer especificação ou caracterização acerca do personagens, deve ser seguida do nome em caracteres normais, com uma vírgula entre eles. Esse recurso faz com que os nomes dos personagens sejam percebidos de imediato, e estejam claros enquanto hierarquia de informação. Já no texto corrente, da-se preferência ao uso do nome das personagens em versalete apenas, mas o uso de versais-versaletes também não é descartado. Alguns editores, ainda, optam pela abreviação dos nomes, como um modo de economia de espaço.

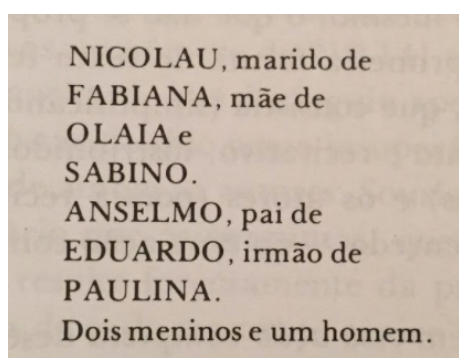


Figura 16. Apresentação de personagens composta em versais (fonte: ARAÚJO, 1986)

Os atos são pontos importantes da peça durante a atuação. Suas subunidades, como as cenas ou quadros também. Por esse motivo, quando representados graficamente devem ser valorizadas por versais ou versais-versaletes ou pelo uso adequado de espaço em branco, seja lateral ou de entrelinha.

Quanto aos diálogos, o diagramador deve preocupar-se em valorizá-los com as chamadas de seus personagens, para que as unidades orais sejam claramente estabelecidas. Isso pode ser feito a partir do uso de espaço em branco, indentações e entrelinha. Abaixo podemos ver quatro tipos de disposições de parágrafo que podem ser utilizadas na composição de textos teatrais. A última disposição é utilizada para textos compostos em versos

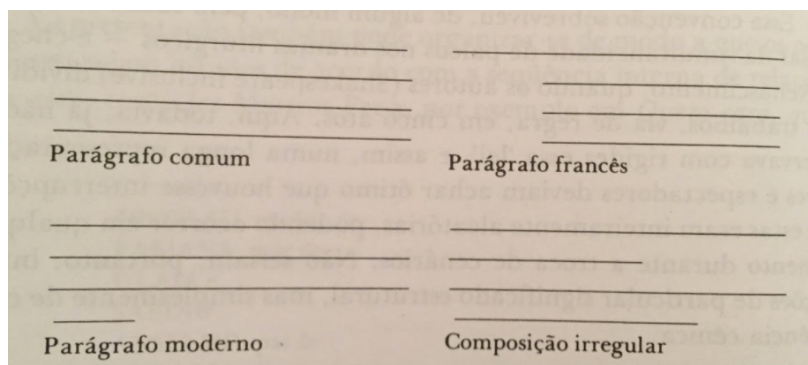


Figura 17. Disposições paragrafóicas utilizadas na produção gráfica de teatro (fonte: ARAÚJO, 1986)

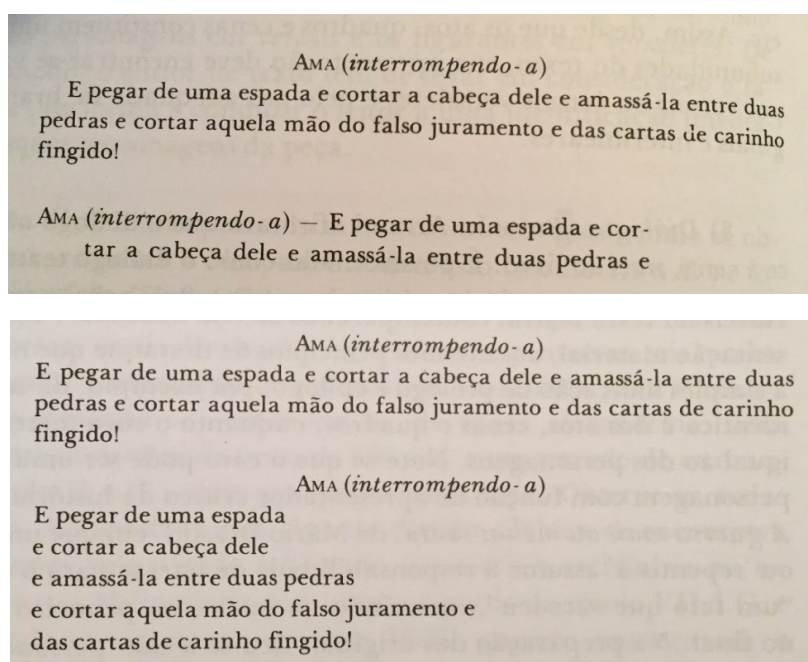


Figura 18. Disposições paragrafóicas utilizadas na produção gráfica de teatro com texto aplicado (fonte: ARAÚJO, 1986)

Elementos variáveis como epílogo, prólogo ou coro devem ser diagramados de acordo com as escolhas feitas nos elementos fixos apresentados acima. No caso do epílogo e do prólogo, devem aparecer com o mesmo destaque e composição que foi dada ao destaque de atos, cenas ou quadros. Já em relação ao coro, destaque-se o mesmo assim como se destacou personagens.

O importante é que as escolhas sejam contextuais, dando luz à uma produção gráfica coerente e clara, que não deixa de lado a intenção e originalidade do autor.

3.4 Do palco à página

Em seu livro *Do palco à página*, Roger Chartier (2002) busca identificar como as peças teatrais começaram a ser publicadas e pensadas enquanto sua materialidade e produção gráfica. Ele aponta que o desenvolvimento de uma cultura gráfica no mundo do teatro se suporta nas múltiplas relações existentes entre a escrita e a oralidade.

Quando a leitura começou a ser dissipada como hábito, ela era feita em grupo de pessoas e de maneira oral. A leitura silenciosa e solitária não era permitida, sendo vista com maus olhos pela sociedade. O hábito era voltado para a profetização religiosa e moral, exclusivamente. Aqui encontra-se uma relação muito forte de oralidade. Assim como o princípio da leitura, o teatro tem como uma de suas bases a oralidade.

Séculos adiante, a imprensa começa a tomar forma a partir de Gutenberg. A possibilidade da impressão passa a ser atraente aos produtores de arte e literatura. No entanto, até meados do século XVII se repara uma forte resistência por parte dos autores e companhias de teatro em aderir ao movimento gráfico, compondo peças para serem publicadas. Essa resistência se dá em função da compreensão de que a obra de teatro é feita para ser representada, e não lida. A alma do teatro encontra-se na encenação e representação da produção literária. Até que ponto o teatro vive à parte do palco e do elemento do espetáculo, da encenação? Chartier defende que:

“O melhor jeito de julgar uma peça é lê-la na solidão da biblioteca e avaliar sua fidelidade ou seu distanciamento em relação aos princípios que regem a estética teatral.(...) [Porém] são os efeitos produzidos sobre os espectadores e a recepção à obra que indicam seus méritos ou defeitos. Tanto uma maneira como a outra de julgar o teatro remetem a duas concepções muito diferentes da representação no palco, vista como simples veículo de uma obra redigida em conformidade com as regras, ou então como uma experiência singular cujas exigências devem reger inteiramente a composição de um texto que é simplesmente um elemento do espetáculo.” (CHARTIER, 2002)

Dessa forma, estabelece-se a importância da obra de teatro vista a partir de duas vertentes, a da representação cênica, que desperta a relação direta com as emoções e expectativas do espectador e a produção literária na qual se pode compreender melhor a natureza da linguagem, adaptação estética e a riqueza do enredo e personagens.

No entanto, fatores externos forçaram, de certa forma, as companhias e autores à aderirem, por mais que contra vontade, ao hábito da publicação de peças. As peças teatrais de grande alcance começam a ser pirateadas e disponibilizadas em versões não originais que nascem de editoras clandestinas. Dessa forma, os autores passam a preferir publicar suas peças originalmente, julgando ser o caso menos prejudicial a linguagem dramática, como esclarece John Marston ao se referir sobre sua peça *The Malcontent*:

A única coisa que me aflige é pensar que cenas concebidas simplesmente para serem declamadas possam ser publicadas sem a autorização necessária; e que menos ofendido ficarei se eu mesmo fizer os estragos (...) Mas como os outros me causariam mais danos, o modo menos inconveniente deve ser aceito. É por isso que eu mesmo dou à luz esta comédia.

Dramaturgos utilizavam o espaço de seus prólogos para evocar as suas múltiplas justificativas da publicação de suas peças, deixando claro o contragosto e o uso do recurso como forma de evitar a impressão das chamadas “cópias roubadas”. A única reação que viam como resposta era eles mesmos serem os responsáveis pela publicação.

John Marston afirma que a resistência a imprimir se dava por dois motivos. O primeiro é a, já discutida, “incompatibilidade estética entre o propósito original das peças escritas para serem representadas, vistas e ouvidas, e a forma impressa, que as privavam de sua ‘vida’.” O segundo motivo está no processo publicação rudimentar, “que abandonava a obra nas mãos dos ‘*rude mechanicals*’ empregados nas oficinas tipográficas, que introduziam muitos erros no texto”.

Em contraponto, dramaturgos como John Webster defendiam que grande parte da graça de uma peça está em sua representação, no entanto não deve ser reduzida tão somente a ela. A obra dramática depende também da decência da linguagem e da engenhosidade da encenação. Ao seu ver, a leitura se configura, então, como a única maneira de atingir a plena compreensão da perfeição estética e da ingenuidade dramática de uma peça.

Além disso, dramaturgos como Ben Jonson aproveitaram a oportunidade trazida pela publicação para estabelecer seu papel de autoria e propriedade para com suas obras. A tradição até então era de que as companhias de teatro tivessem a propriedade das produções, e os diretores delas eram reconhecidos como autores.

Com relação a preocupação tipográfica, Chartier aponta a importância da elaboração e edição do *prompt book* (roteiro) e da *acting copy* (guia de interpretação do ator). O foco material de cada um desses objetos é diferente, o roteiro aborda o *script* da peça em relação ao desenrolar da encenação, enquanto o guia de interpretação prioriza a movimentação, emoção e interação entre personagens.

Para reduzir as distâncias formais entre o palco e a página, os autores recorreram a alguns recursos:

Primeiramente, as gravuras que faziam parte dos frontispícios tinham uma dupla função. Mostrando o cenário e os costumes reais ou plausíveis, elas rememoravam as representações ou ajudavam o leitor a imaginar alguns elementos da encenação. (...) Um segundo dispositivo permitia que parte da encenação passasse para dentro dos limites do texto impresso: as indicações cênicas faziam com que os leitores imaginassem as entradas e saídas, os movimentos, enfim, a interpretação dos atores. Um último dispositivo, a pontuação, permitia que o leitor reconstruísse, a partir da leitura, em voz alta ou silenciosa (...) o tom, as pausas e o volume da voz da atriz ou ator. (CHARTIER, 2002)

A pontuação talvez seja aqui a mais importante delas. Quando bem feita por tipógrafos competentes possibilitava a compreensão verdadeira da carga emocional que as falas dos personagens tinham na encenação da peça. É a partir de um texto bem produzido e editado graficamente que se constrói o imaginário de uma encenação fidedigna. O maior ponto de reflexão que Chartier deixa e que é levado em consideração ao longo do desenvolvimento do presente trabalho é que “o estudo das obras não deve nunca ignorar a ‘materialidade do texto’, entendida como a relação, visível na página impressa ou através da performance teatral, entre dispositivos formais e categorias discursivas.”

3.5 A leitura de teatro

Por mais que a produção teatral não tenha uma padrão gráfico de diagramação específico, ao analisar alguns exemplares do séculos XIX, XX, XXI nota-se que a re-

petição dos nomes de personagens, o destaque dado aos mesmo e aos elementos extra orais são frequentes. Esse padrão “quebrado” da diagramação faz com que as composições sejam relativamente cansativas de se ler. Diferente das prosas, o teatro tem falas mais curtas e o olho está em constante movimento sob a página a fim de seguir a leitura.

A variação entre elementos centralizados e justificados à esquerda fazem com que o olho esteja em constante movimento de vai e volta. No entanto, informações como nome de um personagem, por exemplo, a partir de certo ponto, deixam de ser lidas e passam apenas a serem identificadas.

Soluções que apresentam modulações de natureza de texto mais marcadas e não se misturam tanto dentro da mancha podem facilitar a continuidade da leitura, que por definição do alfabeto latim é feita da esquerda para a direita. Por exemplo, se observarmos a imagem a seguir, identificamos uma diagramação que por meio do uso de diversos pesos, variação de caixa alta e baixa, itálico e indentação, produzem uma solução que apresenta menos quebras à leitura e ainda facilita ao leitor identificar linhas específicas, sendo que as linhas vêm numeradas de no intervalo de 5 em 5. O nome da personagem também não se encontra tão distante de sua fala, economizando o movimento do olho.

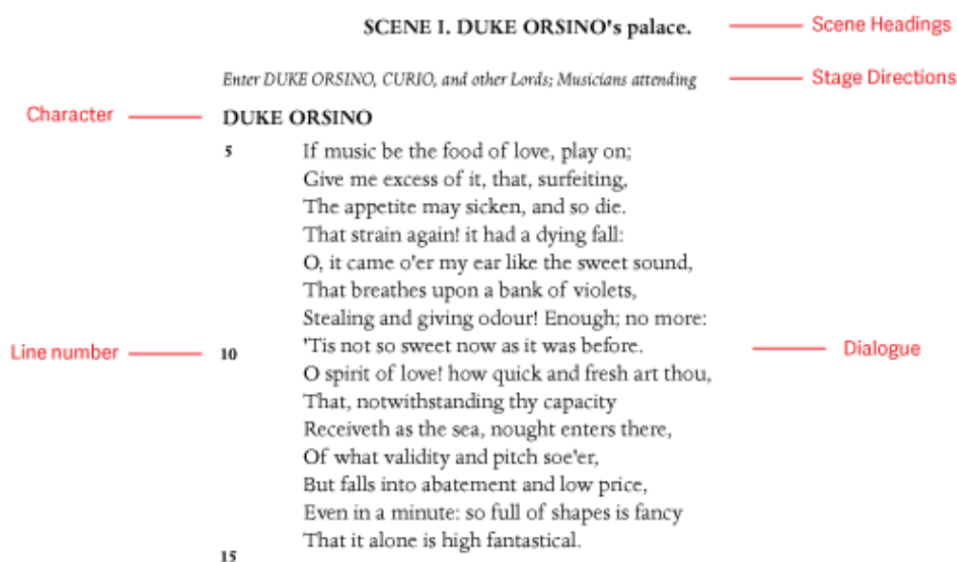


Figura 19. Solução de diagramação (crédito: Jacob Colosi)

4 AS REFERÊNCIAS VISUAIS

4.1 Impressos da época

Buscando ambientar-se nos impressos do século XIX foi desenvolvido um painel referencial com os mais diversos tipos de produtos gráficos, entre anúncios, capas, cartazes, charges, entre outros. Esse painel pode ser encontrado na Figura 20, em seguida.



Figura 20. Painel visual de design gráfico no século XIX

4.2 Projetos gráficos

No decorrer da pesquisa, alguns livros e projetos chamam a atenção, tanto pela temática quanto pela forma que o projeto gráfico trabalhava com a estrutura do impresso para criar um produto completo.

Uma das primeiras referências foi o projeto do designer espanhol Carlos Bermudez, *Conversaciones con Arquitectos* que consiste em uma publicação toda em preto e branco com tonalidades proveniente apenas dos papéis utilizados. Assim como o presente projeto, a publicação é inspirada na fragilidade e leveza dos periódicos, evidenciada na escolha de papéis, conformação e soluções gráficas.

50



Figura 21. Projeto gráfico *Conversaciones con Arquitectos* (crédito: Carlos Bermudez)

Outro projeto tido como referência em função de seu conteúdo foi o livro *Adoráveis Vespas – ou Às Vésperas de Nós*, que trás a peça teatral de Jonathan Andrade em português e inglês. Ele foi diagramado e projetado pelo designer brasileiro Henrique Eira. A versão em português é apresenta uma diagramação mais fluida e longa, mudanças de cenas marcadas pelo início em outra página, ilustrações dividindo atos, enquanto a inglês é uma versão compactada e sequencial, como pode-se observar na Figura 22.

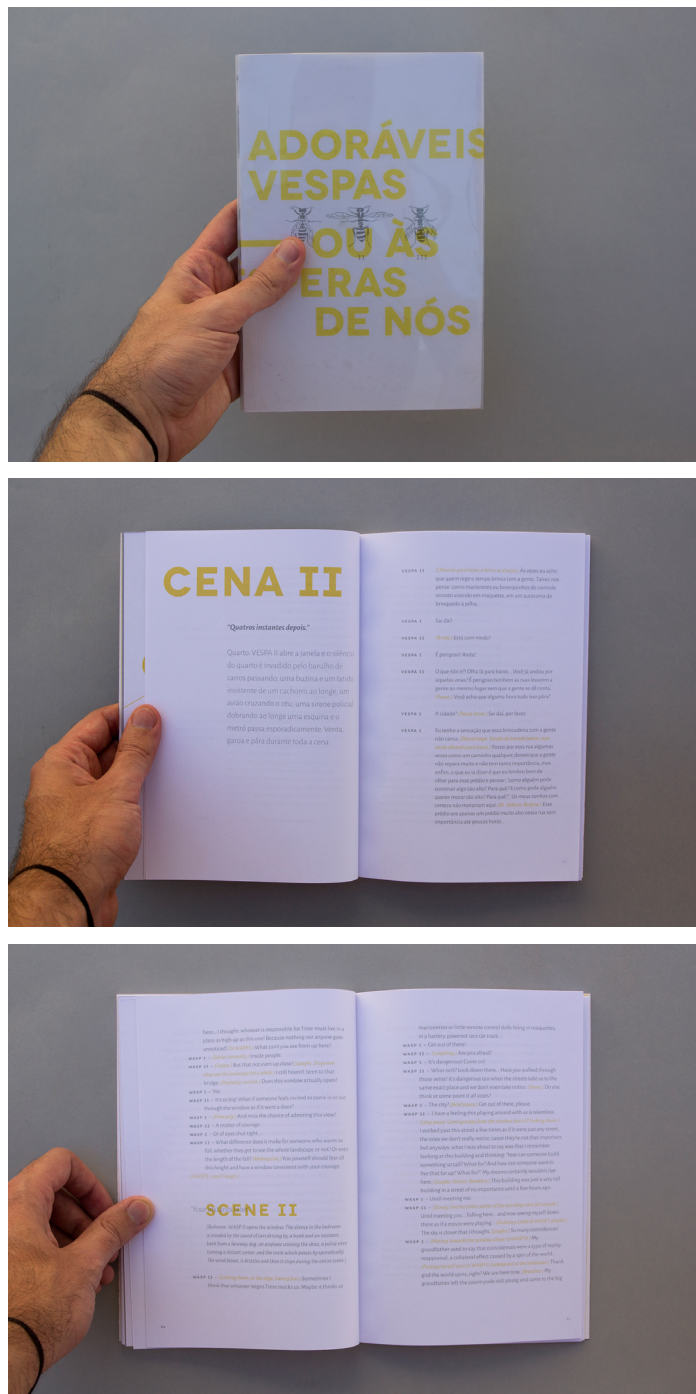


Figura 22. Projeto gráfico *Adoráveis Vespas – ou Às Vésperas de Nós* (crédito: Henrique Eira)

O último projeto gráfico tido como referência foi realizado pela designer taiwanesa Pin-Ju Chen, o *Font Book* e é um livro experimental repartido em três volumes que tem como tema central a tipografia. No livro, a designer se propõe a explorar graficamente as diferenças entre os conceitos *regular*, *bold* e *italic*. Cada volume representa um dos estilos e traz encadernação diferente, como pode ser visto na Figura 23. Além disso, como os livros não são envoltos em capa rígida para proteger-los, ela desenvolveu uma caixa fabricada de madeira gravada a laser com pictogramas que representam cada um dos volumes.



Figura 23. Projeto gráfico *Font Book* (crédito: Pin-Ju Chen)

5.1 Conceituação

A partir dos estudos realizados acerca das obras dramáticas de Machado de Assis, o período histórico, as influências artísticas da época e as possibilidades da publicação e diagramação de livro, decidiu-se por desenvolver um livro que se distanciasse do formato padrão diferenciando-se das versões de estudo literário já disponíveis no mercado.

Ao referir-se a formato padrão pretende-se falar em um objeto com unidade, de capa dura ou relativamente mais rígida que o miolo, com algum tipo de encadernação e fixação do miolo (costura, colada,...), pré-textuais, o texto em si, pós-textuais, etc.

Observando a natureza dividida das publicações originais de peças de Machado em periódicos e livro, propõe-se então o desenvolvimento de um livro que traga abarcado em sua forma, diagramação, composição gráfica e relação de fisicalidade referências aos periódicos.

Os periódicos, se comparados a livros, são mais frágeis, geralmente sendo impressos em papéis com gramatura inferior. Uma certa efemeridade lhes é atribuída pela recorrência e rapidez com a qual são impressos, lidos e, em seguida, descartados. O leitor do periódico, de forma geral, não chega a estabelecer uma relação emocional para com o objeto.

Já os livros, quando bem elaborados, tem vida longa: são guardados, lidos mais de uma vez, decoram ambientes, são emprestados, comprados e revendidos. Ou seja, são artigos com os quais o leitor firma um relacionamento de posse e apego, além de serem objetos que carregam valor financeiro e esbanjam intelectualidade.

A partir dessa dualidade entre livro e periódico, foi desenvolvido um livro em que as peças de teatro são subdivididas em conjuntos organizados de acordo com características para além da tradicional ordem cronológica, como de costume em coleções dos mais diversos gêneros literários. Dentro desses conjuntos, a partir da compreensão da autora, faz-se necessário demonstrar a individualidade de cada peça.

Assim sendo, o livro é construído de modo a promover os conjuntos, mas ainda sim

dar liberdade física para que as peças existam por conta própria dentro da coleção. Cada peça vem diagramada em seu próprio caderno, sem qualquer fixação aos outros. Com um caderno exclusivo de cada peça, o manuseio e abertura são facilitados. Tendo o livro fragmentado o leitor pode optar por ler uma peça de cada vez, tirar uma peça para ler ao longo do dia durante um deslocamento, usar uma peça durante ensaio ou encenação, decorar suas falas ou ler todas as peças de uma vez por lazer. A ideia por trás dessa individualidade é dar ao leitor a possibilidade de fazer escolhas, favorecendo a diversidade de usos e experiências com o livro.

Além disso, as escolhas de papéis, cores principais e auxiliares e tipografia foram feitas com o objetivo de apresentar metáforas visuais e alusão físicas aos periódicos da época, com o uso de tipos de madeira, composições blocadas com tipografias chamativas, entre outros. São apresentadas também imagens extra textuais originais de periódicos do século XIX com a intenção de ambientar graficamente o conteúdo contido no Rio de Janeiro da época.

Por fim, para dar a unidade ao livro e garantir a conservação dos cadernos com capas do mesmo papel do miolo, foi desenvolvida uma caixa de madeira crua, dentro da qual as peças vem organizadas nos três conjuntos com jaquetas removíveis.

5.2 Organização editorial

O renomado crítico teatral Sábato Magaldi foi o responsável pela publicação e organização da obra completa do teatro de Nelson Rodrigues no livro *Teatro completo* publicado pela editora Nova Fronteira. Em sua coleção, Magaldi divide a obra do dramaturgo mais montado e publicado do Brasil em quatro volumes. A divisão se dá dentro de três conjuntos que, diferentemente do comum, não são organizados de maneira cronológica, mas com relação aos seus temas e abordagens. Esses três conjuntos são: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas (dois volumes).

Essa organização de Magaldi serve de referência ao presente trabalho para se pensar uma maneira de publicação da obra teatral de Machado de Assis de modo relevante ao conteúdo, e não automática. O prefácio da coletânea de Magaldi traz a sua justificativa para essa abordagem pensada de acordo com o conteúdo. Todas as publicações já existentes que pude encontrar da obra teatral de Machado de Assis é organizada em ordem cronológica. Portanto, proponho aqui a produção de uma coleção dessas obras organizada à moda de Magaldi.

As peças de Machado, por mais que fiéis ao estilo dos provérbios dramáticos podem ser subdivididas em três conjuntos que levam em consideração aspectos como enredo, forma de expressão, cronologia e maturidade.

O primeiro conjunto seria dedicado as primeiras peças de Machado, referentes ao período inicial de sua carreira como dramaturgo, em que produziu grande parte de suas obras dedicadas ao teatro. Fazem parte dele: “Desencantos”, “O caminho da porta”, “O protocolo” e “As forcas caudinas”. Nota-se nesse conjunto de peças uma abordagem elegante do Rio de Janeiro da época, nas quais os enredos envolvem a temática do casamento ou relacionamentos amorosos. Machado produziu todas com o propósito ensaístico para a alta comédia que imaginava escrever no futuro. Além dessas, outra peça que segue esse mesmo padrão é “Hoje avental amanhã luva”, que por não ser uma composição completamente autoral de Machado, e sim uma tradução pode ou não ser incluída.

O segundo conjunto, e talvez o mais diverso deles é composto pelas peças: *Quase ministro*, *Os deuses de casaca* e *Tu só, tu, puro amor*. As três foram escritas sob encomenda para saraus ou eventos. Aqui não encontra-se uma similaridade de enredo, mas uma busca constante pela inovação comparada a suas peças anteriores. A primeira, *Quase ministro*, trouxe para os palcos a questão do interesse político focado na ascensão social. *Os deuses de casaca* traz para a obra de Machado as composições em versos alexandrinos e temáticas do mundo grego. Por fim, *Tu só, tu, puro amor* é uma joia literária produzida em homenagem a Camões e que traz o mesmo como personagem. Identifica-se neste conjunto de peças a aspiração pelo inusitado na produção de Machado para o teatro, a exploração variante entre prosa e poesia e a abordagem de enredos que fogem do comum no alta comédia realista.

O último conjunto, e onde encontram-se as peças tidas pelos críticos dramáticos como as mais bem elaboradas e maduras do escritor, é formado por apenas duas obras produzidas no fim da vida de Machado, são elas: *Não consultes médico* e *Lição de botânica*. Em ambas, Machado volta ao enredo do amor e relacionamentos pautado na sociedade burguesa. A grande diferença dessas peças para as primeiras produzidas por Machado durante sua juventude está na em sua maturidade enquanto escritor. Nelas encontram-se diálogos instigantes entre personagens inteligentes e elaboradas. A descoberta de novas possibilidades é fruto dos anos de trabalho do autor nos mais diversos gêneros aos quais se dedicou.

5.3 Diagramação das peças

Tendo como motivação inicial o ajuste gráfico do conteúdo teatral para a leitura corrida, foram realizadas várias pesquisas em publicações do século XIX, como em outras mais atuais na tentativa de buscar padrões gráficos.

De modo geral, como apresentado anteriormente, as normas são bastante generalizadas e pouco específicas. Então, fez-se necessário partir para um processo de exploração manual, intencionando chegar a uma diagramação satisfatória do conteúdo para uma leitura corrida, mas ainda sim garantindo a hierarquia clara e objetiva dos diversos níveis de navegação existentes nesse tipo de conteúdo.

Outra preocupação foi com a quantidade de conteúdo por página. De modo geral, as publicações de teatro trazem padrões de leitura pouco lineares com um aproveitamento relativamente baixo do espaço da margem. Isso significa dizer que no processo de leitura o usuário move os olhos repetidas vezes entre diferentes pontos da página, aumentando a chance de erros e consequentemente a sensação de frustração, e que existe tão pouco conteúdo na página que o leitor acaba por sentir uma sensação de fadiga desnecessária, pois precisa virar a página do livro com muita frequência e muito rapidamente.

A divisão de teatro em livro normalmente é feita por cenas ao invés de capítulos. A cada nova cena o texto é quebrado para uma nova seção gráfica. Dependendo do tipo de teatro e autor, pode-se encontrar cenas muito pequenas, como é o caso de algumas peças de Machado de Assis, ou ainda peças com uma quantidade muito grande de cenas. Portanto, a divisão em cenas pode não ser ideal, consumindo muito papel e gerando livros mais volumosos do que o necessário.

O processo de experimentação gráfica foi desenvolvido até que se encontra-se uma solução gráfica considerada satisfatória levando em consideração todos os pontos apresentados acima.

6.1 A tipografia

O projeto gráfico do livro foi todo desenvolvido a partir de duas famílias tipográficas. A primeira delas, utilizada em quase todas as ocorrências de texto do livro é a Questa desenvolvida por Martin Majoor e Jos Buivenga. Uma superfamília tipográfica composta de 4 versões: serifada (*serif*), sem serifa (*sans*), *display* (*grande*) e *slab serif*. Ela ainda possui, em todas as quatro versões romanos e itálicos nos pesos *light*, *regular*, *medium*, **bold** e **black**, além de SMALL CAPS.

Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi
*Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi*

Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi
*Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi*

Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi
*Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi*

Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi
*Light Regular Medium **Bold Black** SMALL CAPS 256 256 fk ffi*

Figura 24. Questa *serif*, *sans*, *grande* e *slab*, small caps, numerais e ligaturas em tipos romanos e itálicos

Como as publicações do século XIX apresentavam uma salada tipográfica que misturava tipos muito condensados, *slab serifs* escuras, tipografias de alto contraste transicionais, entre outras, encontrou-se na Questa uma vasta possibilidade de aplicação de composições variadas. A caixa, o encarte, as jaquetas dos conjuntos e os miolos dos cadernos são todos compostos exclusivamente de Questa *serif*, *sans* e *grande*.

A tipografia auxiliar, utilizada somente nas composições das capas é a Margarita. Composta por Alejandro Lo Celso da PampaType, uma tipografia *fat face* inspirada na Bodoni com um ar de comicidade. Nas capas ela vem sempre aplicada com cor, para demarcar os conjuntos de peças.

HOJE
avental,
amanhã
LUVA

Não
CONSULTES
médico

QUASE
ministro

Figura 25. Margarita Luve aplicada em títulos das peças

6.2 O monograma

Para representação replicável e direta de Machado de Assis ao longo do projeto, decidiu-se por desenvolver um monograma com as iniciais do autor, aplicado em diferentes pontos, como parte da identidade visual do livro.

O uso do monograma permite que, mesmo quando fragmentado, a identidade visual se mantenha e que o leitor seja recordado do livro como um todo. Ele foi desenvolvido com inspiração em tipografias do século XIX de alto contraste utilizada com frequência em livro e *stencil* utilizada com mais frequência em periódico e cartazes.



Figura 26. Monograma de Machado de Assis

6.3 Os conjuntos

Como já apresentado, o livro é editorialmente dividido em três conjuntos. Para destacar visualmente esses conjuntos, fez-se necessário montar uma paleta de cores (Figura 27), em que cada uma das cores fosse aplicada a um conjunto específico.

	C 5 M 30 Y 0 K 0		C 40 M 0 Y 10 K 0		C 40 M 0 Y 40 K 0
---	---	---	--	---	--

Figura 27. Paleta de três cores para impressão digital

Essas cores foram escolhidas em função do papel a ser utilizado no interior dos cadernos. As imagens extra textuais de ambientação são aplicadas sempre em papéis de cor diferente daquela na qual as peças diagramadas se encontram. Dessa forma, fica claro que o que está contido na página colorida não compõe o conteúdo da obra do autor.

Foi, então, a partir da disponibilidade de papéis e o interesse gráfico em tonalidades pastéis que as cores foram escolhidas. As tonalidades pastéis, além de gerarem uma composição harmônica quando combinadas com o papel de texto, permitem que a impressão preta se sobressaia pelo alto contraste e baixa saturação.

A aplicação de cor é, então, o que vai determinar a qual conjunto uma peça pertence. Além do papel colorido dentro do miolo, a cor vem aplicada na capa de cada caderno no monograma e nos detalhes da tipografia de título. Por fim, a cor é aplicada na costura dos cadernos, com linhas coloridas em tons próximos aos escolhidos (Figura 28) e nos elásticos utilizados para fixar as jaquetas de cada conjunto.



Figura 28. Ocorrências da aplicação de cor em cada um dos três conjuntos

Os conjuntos das peças são divididos por três jaquetas dobráveis em papel kraft 90g/m² que trazem o nome daquele conjunto e as peças que o compõem na frente, além do monograma e número na lombada lateral como pode ser visto na Figura 29.



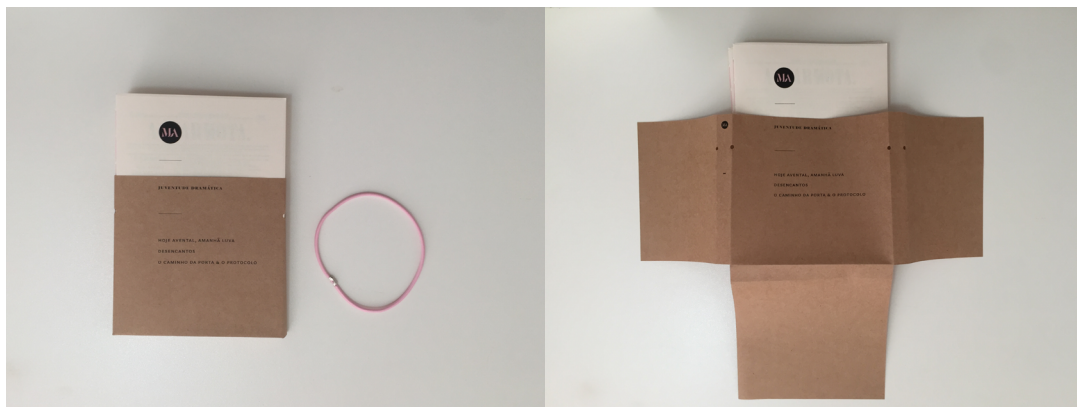


Figura 29. Conjuntos divididos por jaquetas em papel kraft fixadas com elástico

6.4 Os cadernos

Cada caderno é composto por uma peça, com exceção das peças *O caminho da porta* e *O protocolo* que estão diagramadas em um mesmo caderno. No total, são 8 cadernos, 3 do primeiro conjunto, 3 do segundo e 2 do último.

O formato

O formato de todos os cadernos é o mesmo: 185×130mm quando fechado, e 260×185mm quando aberto em página dupla. Pensando na fabricação industrial, a partir da impressão *offset*, as chapas de impressão seriam de 32 páginas, portanto, fez-se necessário fechar cadernos múltiplos de 16, garantindo pelo menos o uso de meia página cortada ao meio e depois dobrada e refileada. Cada caderno é composto por uma única canoa, em que o maior tem 96 páginas e o menor 48 páginas.

O papel

O papel utilizado para a fabricação da boneca final é o polén de 80g/m². No entanto, é diferente daquele que se idealizou para o projeto. A inviabilidade de impressão digital em papel jornal (50g/m²) em função de sua espessura reduzida e da tiragem única da boneca obrigaram a autora a substituí-lo.

A ideia original do papel jornal era dar a fragilidade que o periódico tem, e tornar os cadernos de canoa única menos volumosos e mais maleáveis, podendo-se notar que o caderno de 96 páginas não apresenta uma fisicalidade ideal. Além disso, a tonalidade levemente acinzentada torna a leitura menos fadigante para os olhos e

em contraste com a paleta de cores pastel também apresentava uma composição gráfica interessante.

Em razão dessa tonalidade do papel jornal, buscou-se uma alternativa com gramatura superior a 75 g/m² com uma tonalidade que proporcionasse conforto para a leitura e combinasse com as tonalidades pastéis. O papel pólen foi, então, identificado como a melhor opção.

Os papéis coloridos utilizados foram os tons verde, azul e rosa supracolor de 75g/m².

As capas

As capas das peças são diagramadas em um mesmo padrão gráfico, mudando somente a aplicação de cor referente ao conjunto e a composição blocada com o título.

As composições em bloco proporcionam uma referência a propagandas publicadas em periódicos e cartazes da época, assim como o uso de tipos *fatface* de madeira com variação de corpo e entre versal e minúsculas. As composições de capa podem ser encontradas na Figura 30, a seguir.



Figura 30. Composições das capas dos oito cadernos dos três conjuntos

A diagramação dos miolos foi desenvolvida a partir de vários testes de composição, margem e relação entre níveis hierárquicos. Foram levados em considerações informações pré-textuais (nota preliminar, dedicatória, lista de personagens) e textuais (cena, entrada de cena, personagens, fala, entrada e saída de personagens, indicação de cena e de ação).

Como um dos objetivos principais do projeto era desenvolver uma composição textual adaptada à leitura corrida, havendo, também, um melhor aproveitamento do espaço do papel, optou-se não utilizar o padrão de separação de cenas em capítulos, uma vez que as peças são todas compostas em ato único e não são tão longas. Houve apenas duas exceções, na peça *Desencantos* e no caderno duplo composto pelas peças *O caminho da porta* e *O protocolo*. A primeira é realizada em ato único, porém é dividida em duas parte, portanto fez-se necessário demarcar essa divisão de maneira mais clara. Já no caderno duplo, fez-se necessário demarcar o início da segunda peça.

40 XIII. IX	INOCÊNCIO (com indiferença) Assim, assim?	INOCÊNCIO Por quem é... não se incomode. Vou eu mesmo.	41 IX. X
	VALENTIM (com indiferença) Assim, assim.	CARLOTA Ora! Tinha que ver...	
	INOCÊNCIO (contentíssimo, apertando-lhe a mão) Ah! Meu amigo!	INOCÊNCIO Se mandar um escravo ficará na mesma... demais, eu tenho relações com a administração do correio... O que talvez ninguém possa alcançar já e já, eu me encarrego de obter.	
	CENA IX VALENTIM, INOCÊNCIO, CARLOTA	CARLOTA A sua dedicação corta-me a vontade de impedi-lo. Se me faz o favor...	
	VALENTIM Aguardávamos a sua chegada com a semi-cerimônia de pessoas íntimas.	INOCÊNCIO Pois não, até já! (beija-lhe a mão e sai)	
	CARLOTA Oh! Fizeram muito bem! (senta-se)	CENA X CARLOTA, VALENTIM	
	INOCÊNCIO Não ocultarei que estava ansioso pela presença de V. Exa.	CARLOTA Ah! Ah! Ah!	
	CARLOTA Ah! Obrigada... Aqui estou! (um silêncio) Que novidades há, Sr. Inocêncio?	VALENTIM V. Exa. ri-se?	
	INOCÊNCIO Chegou o pacote.	CARLOTA Acredita que foi para despedi-lo que o mandei ver cartas ao correio?	
	CARLOTA Ah! (outro silêncio) Ah! Chegou o pacote? (levanta-se)	VALENTIM Não ouse pensar...	
	INOCÊNCIO Já tive a honra de...	CARLOTA Ouse, porque foi isso mesmo.	
	CARLOTA Provavelmente traz notícias de Pernambuco?... do cólera?...	VALENTIM Haverá indiscrição em perguntar com que fim?	
	INOCÊNCIO Costuma a trazer...	CARLOTA Com o fim de poder interrogá-lo acerca do sentido de suas palavras quando daqui saiu.	
	CARLOTA Vou mandar ver cartas... tenho um parente no Recife... Tenham a bondade de esperar...		

Figura 31. Página dupla composta

<p>PERSONAGENS</p> <p>DURVAL ROSINHA BENTO</p> <p>Rio de Janeiro — Carnaval de 1859.</p>	<p><i>(Sala elegante. Piano, canapé, cadeiras, uma jarra de flores em uma mesa à direita alta. Portas laterais no fundo.)</i></p> <p>CENA I ROSINHA <i>(adormecida no canapé)</i>; DURVAL <i>(entrando pela porta do fundo)</i></p> <p>DURVAL Onde está a Sra. Sofia de Melo?... Não vejo ninguém. Depois de dois anos como venho encontrar estes sítios! Quem sabe se em vez da palavra dos cumprimentos deverei trazer a palavra dos epitáfios! Como tem crescido isto em opulência!... mas... <i>(vendo ROSINHA)</i> Oh! Cá está a criadinha. Dorme!... excelente passatempo... Será adepta de Epicuro? Vejamos se a acordo... <i>(dá-lhe um beijo)</i></p> <p>ROSINHA <i>(acordando)</i> Ah! Que é isto? <i>(levanta-se)</i> O Sr. Durval? Há dois anos que tinha desaparecido... Não o esperava.</p> <p>DURVAL Sim, sou eu, minha menina. Tua ama?</p> <p>ROSINHA Está ainda no quarto. Vou dizer-lhe que V. S. está <i>(vai para entrar)</i> Mas, espere; diga-me uma coisa.</p>
---	---

Figura 32. Página dupla com lista de personagens e começo da peça

	<p>ADVERTÊNCIA*</p> <p>A composição que ora se reimprime foi escrita para as festas organizadas, nesta capital, pelo Gabinete Português de Leitura, no tricentenário de Camões, e representada no teatro D. Pedro II. O desfecho dos amores palacianos de Camões e de D. Catarina de Ataíde é o objeto da comédia, desfecho que deu lugar à subseqüente aventura de África, e mais tarde à partida para a Índia, donde o poeta devia regressar um dia com a imortalidade nas mãos. Não pretendi fazer um quadro da corte de D. João II, nem sei se o permitiam as proporções mínimas do escrito e a urgência da ocasião. Busquei sim haver-me de maneira que o poeta fosse contemporâneo de seus amores, não lhe dando feições épicas, e, por assim dizer, póstumas.</p> <p>Na <i>Revista Brasileira</i>, onde esta peçazinha primeiro viu a luz, escrevi uma nota, que reproduzo, acrescentando-lhe alguma coisa explicativa. Como na cena primeira se trata da anedota que motivou o epigrama de Camões ao duque de Aveiro, disse eu ali que, posto se lhe não possa fixar data, usaria dela por me parecer um curioso rasgo de costumes. E aduzi: “Engana-se, creio eu, o Sr. Teófilo Braga, quando afirma que ela só podia</p>
--	---

Figura 33. Página dupla com nota preliminar do autor (pré-textuais)

Além disso, decidiu-se por desenvolver um *grid* com duas colunas. A primeira é exclusivamente dedicada ao nome dos personagens sempre alinhados à direita, que vem seguido das falas e indicações de ação. As cenas, entradas de personagens, indicações de cenas são todas dispostas na mesma coluna que as falas e indicações de ação, como pode ser visto nas Figuras 31, 32 e 33 (em escala 100% na seção de anexos).

A *gutter* entre essas duas colunas é o ponto central da página, tudo que está na primeira coluna é alinhado à direita, e tudo que está na segunda coluna é alinhado à esquerda.

Há, ainda, uma variação tipográfica dos personagens, são sempre apresentados em Questa *sans small caps* com tracking 40, enquanto as falas são apresentadas em Questa serif, as entradas, indicações de cena e ação em Questa *serif italic* e os títulos das cenas em Questa *grande black small caps* com tracking 50.

A diferenciação das indicações de cenas, de ação e entradas se dá da seguinte maneira: as entradas vem acompanhadas dos títulos das cenas após uma barra vertical espaçada por espaços em branco M ; as indicações de cena são apresentadas entre parentêses e são compostas começando com letra maiúscula e finalizando em ponto final antes de o parentêses fechar; as indicações de ações são apresentadas entre parentêses toda em minúsculas sem ponto final.

indicação de cena (*Uma sala, mobiliada com elegância e gosto.*)

indicação de ação (*tomando o chapéu*)

entrada de cena **CENA I** | MERCÚRIO (*assentado*), JÚPITER (*entrando*)

Figura 34. Diferenças entre indicações de cena, ação e entrada de cena

O início da peça acontece sempre na altura ótica da página, como visto na Figura 32, assim como o posicionamento da lista de personagens e o o início de informações pré-textuais em geral, com exceção apenas das peças *Tu só, tu, puro amor* e *Os deuses de casaca*. A primeira mistura prosa e poesia, então o conteúdo poético apresenta uma indentação diferenciada. A segunda é toda em poesia e se utiliza de indentação variável para marcar o fechamento de versos alexandrinos entre as falas das personagens.

O folio e a cena corrente são apresentados nas laterais externas das páginas, e são separados por uma barra horizontal, sendo o numeral composto em Questa *sans* alinhado a altura óptica da página e a cena corrente em números romanos em Questa *grande black small caps*. Nesse tipo de conteúdo e organização em que não há capítulos ou sumário, as informações de cena configuram-se como mais relevantes que a informação de folio, por isso o peso visual maior dado a elas.

As peças são finalizadas, como era de costume para Machado de Assis, com o dizer “fim”. Portanto, compôs-se a palavra com a mesma tipografia utilizada nos títulos de cena, a única diferença é que vem entre duas *double dagger* rotacionadas 90° e alinhada à direita, ou seja, ao canto oposto a *gutter*.



Figura 35 . “Fim” aplicado no final das peças

Para completar os cadernos múltiplos de 16 foram intercaladas às peças páginas coloridas nas quais foram impressas imagens de periódicos do século XIX. Foi realizado um levantamento de poesias, anúncios, vinhetas, charges, crônicas, ilustrações, entre outras, em periódicos fluminenses da época com a intenção de realizar uma ambientação gráfica ao longo do texto. Todos os cadernos possuem como uma espécie de falsa folha de rosto uma página colorida onde encontra-se disposta a primeira publicação oficial da peça, como pode ser visto no exemplo a seguir, Figura 36.



Figura 36 . Primeira página da peça *Hoje avental amanhã luva*, com imagem da publicação original em *A marmota* na página colorida

Alguns exemplos da ambientação gráfica realizada podem ser encontrados na Figura 37.

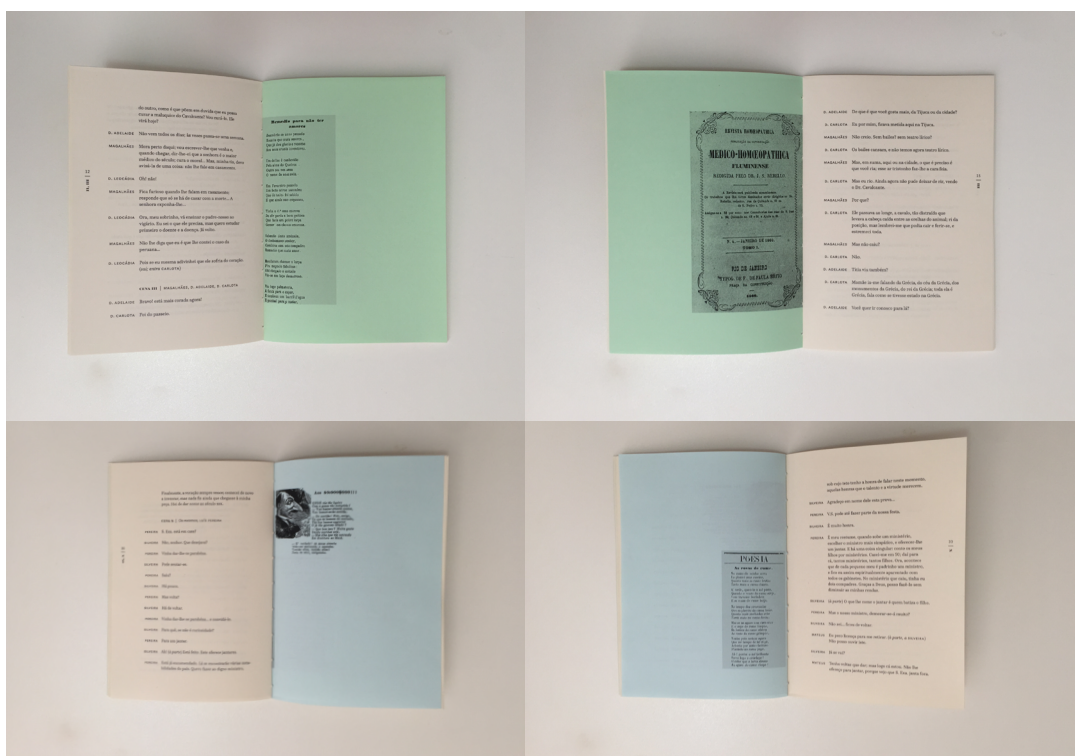


Figura 37. Ambientação gráfica realizada no interior dos miolos em páginas coloridas

6.5 A caixa

A caixa que abarca as peças e funciona como “capa” do livro é feita de compensado de madeira crua de 8 mm de espessura. Tem tonalidade clara e é gravada a laser. As dimensões são aproximadas ao tamanho do livro, e adicionadas de uma folga de 0.5mm para cada lado, garantindo um percentual de erro e que os cadernos não fiquem apertados dentro dela.



Figura 38. As peças da caixa antes de serem gravadas e montada

Na tampa vem gravado somente o monograma desenvolvido com as iniciais do nome do autor dentro de uma circunferência. Na lateral esquerda (onde é fixada a tampa) são impressos o título e o monograma. Na parte de trás da caixa, são impressos o monograma seguido da lista com o nome das peças, separados por linhas horizontais entre os conjuntos.



Figura 39. Frente, lateral e trás da caixa

Como a caixa poderá ser guardada verticalmente e horizontalmente, as informações impressas na lateral funcionam como uma espécie de lombada. A gravação à laser, faz, ainda, alusão as marcações com tipos de metal quentes recorrentes no século XIX.

Além disso, a tampa da caixa é feita por encaixe de um desnível na madeira da tampa do tamanho da parte oca no corpo da caixa. Para a fixação, foram utilizados imãs de neodímio autoadesivo de 5×10mm e 1mm de espessura, colocados na caixa em vincos para manter a regularidade da superfície. Como o imã de neodímio é extremamente forte, foram fixados grampos na estrutura da caixa, para fazer o contato magnético com o imã, como pode ser visto na Figura 38. Essa conformação permite que a caixa não necessite de dobradiças e faz referência, ainda, as caixas de charuto famosas no século XIX.



Figura 40. Caixa destampada com superfície interna da tampa com imãs aparente

A seguir, nas Figuras 41, encontra-se o detalhamento técnico com as medidas das peças da caixa.

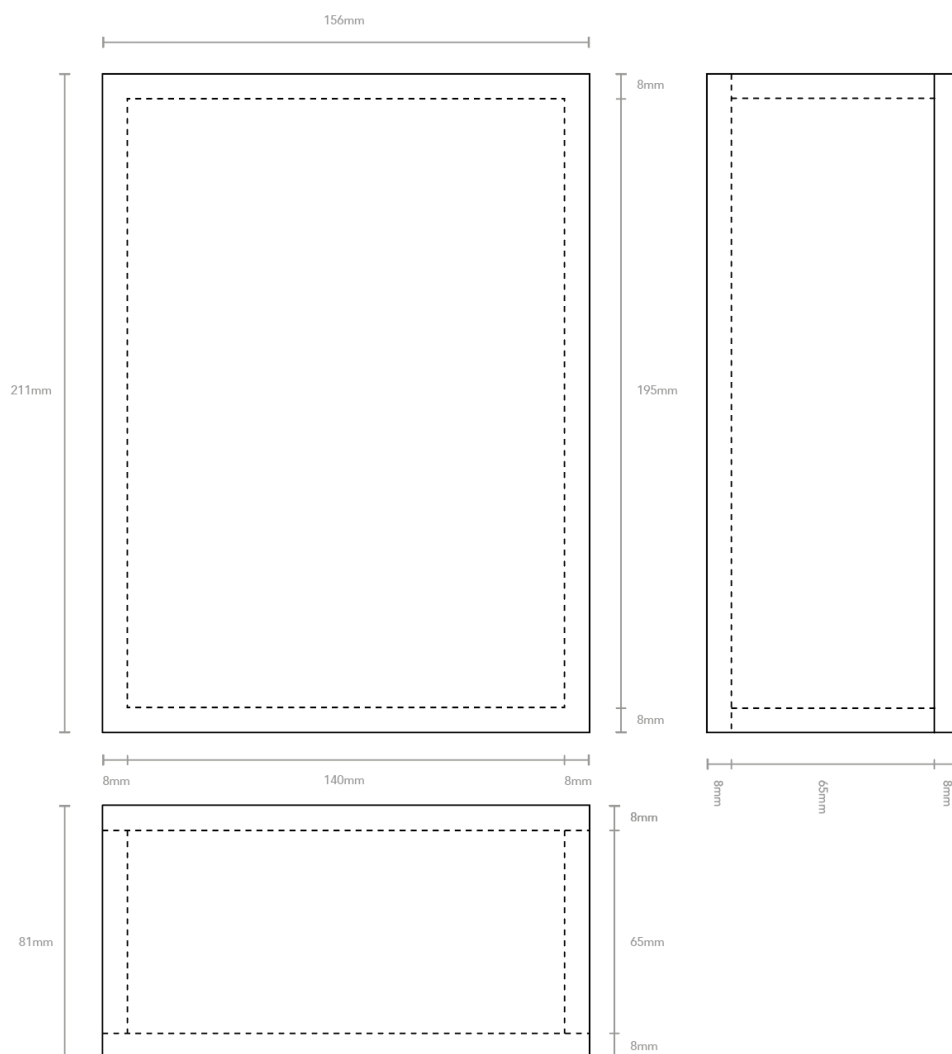


Figura 41. Detalhamento técnico da caixa

6.6 A nota de edição

A nota de edição da coleção funciona como um prefácio, na qual são inclusos texto escrito pela autora elaborando sobre os aspectos da coleção e escolhas editoriais, assim como fazendo uma breve introdução ao teatro do autor e suas peculiaridades. Assim como os cadernos das peças, o encarte da nota de edição vem solto dentro da caixa. Consiste em um encarte de 370×260mm com orientação vertical dobrado ao meio duas vezes, ou seja, quando fechado tem as mesmas dimensões de um caderno de peça.

A nota de edição é o impresso no qual a referência ao periódico se faz mais clara, com formato, diagramação, manuseio e dobras próximos a de uma folha de jornal, sendo, então, uma releitura dos periódicos fluminenses do século XIX.

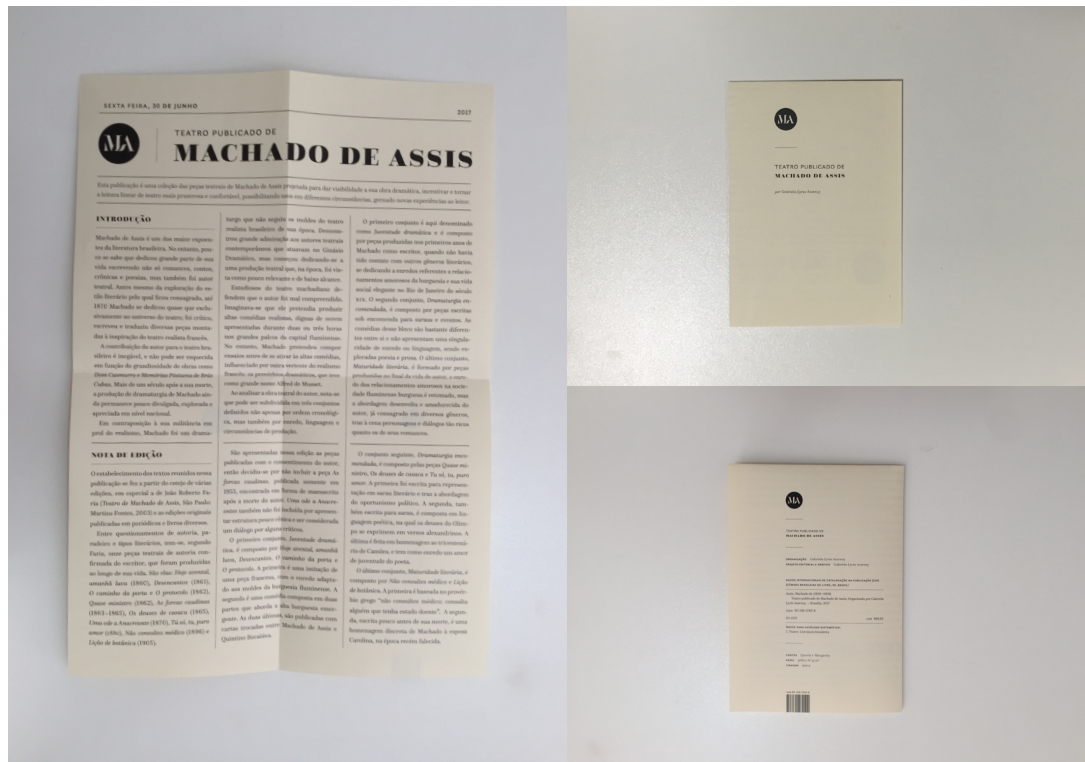


Figura 42. Encarte contendo nota de edição, introdução e autoria, com ficha catalográfica e colofón no verso

O encarte é impresso em papel Colorplus marfim de 120g/m². Essa espessura elevada em comparação a dos outros papéis utilizados no projeto se faz necessário em função da resistência, uma vez que além de possuir dobras, não vem compactada a nenhum conjunto do volume.

CONCLUSÃO

Para o desenvolvimento do presente projeto, fez-se necessário estudar um mundo à parte da realidade da autora, o mundo do teatro. Assim como Chartier aponta, para levar o palco à página, o designer precisa conhecer e imergir no universo da encenação e oralidade. Os desafios de trabalhar com o conteúdo teatral são inúmeros, poucas informações acerca do tratamento desse tipo de texto são encontradas, e quando são, ainda sim, são muito genéricas e pouco aprofundadas.

Como o texto de teatro é pouco normatizado, a autora teve que lançar mão de conhecimentos sobre tipografia adquiridos ao longo de sua formação e cruzar uma série de referências encontradas em publicações de peças, mesmo que divergentes, e de outras práticas de publicações de textos para tomar decisões quanto ao projeto, editoração e diagramação, principalmente para padronizar as peças em uma coleção que apresentasse singularidade e coesão editorial e gráfica.

Outro desafio foi quanto a produção gráfica da boneca. A escolha original de papel teve que ser substituída por um papel de gramatura superior em função da tecnologia disponível nas gráficas rápidas e de pequenas tiragens locais, prejudicando o conceito pré-estabelecido para o projeto, por mais que se identifique como a melhor opção entre as possibilidades. No entanto, ressalta-se que o produto apresentado como conclusão desse projeto não é um protótipo final, e se a produção fosse realizada em gráfica de alta tiragem, esse problema não existiria.

O levantamento de imagens de periódicos do século XIX foi também um desafio. Realizado no formato de pesquisa, possibilitou que a autora imergisse no período histórico gráfico para encontrar não só imagens aplicadas no projeto, mas formar e enriquecer sua memória pessoal gráfica para a elaboração do projeto como um todo. Faz-se necessário citar o arduo trabalho de digitalização desses periódicos pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tendo a autora levantado a maior parte das imagens utilizadas de seu acervo digital.

De modo geral, os objetivos pré-estabelecidos foram atingidos, desenvolvendo-se um livro de teatro com uma vasta possibilidade de uso devido ao seu formato e divisão de cadernos, sendo não só mais eficiente na leitura por lazer, mas também durante encenação. Além disso, traz referências gráficas aos periódicos do século

xix em diversos aspectos do projeto gráfico, e fazem-se presentes ao longo do projeto nas composições das capas, nas escolhas de papéis, no encarte, nas escolhas tipográficas, resultando em uma publicação que traz a fragilidade daquilo que é efêmero, entretanto protegido pela rigidez visual e estrutural da caixa de madeira.

Portanto, o projeto, como um todo, foi importante para o crescimento da autora enquanto designer e pesquisadora uma vez que a possibilitou entrar em contato com desafios literários, gráficos, de produção, de pesquisa e de levantamento de dados.

O resultado do projeto é uma boneca contendo as nove peças publicadas por Machado quando ainda em vida. A autora achou elegante não incluir peças que foram publicadas após sua morte, e sem seu consentimento. A partir dessa rica produção literária de Machado, foi desenvolvido um projeto gráfico que vai além do universo do teatro, tendo como referência toda a produção gráfica impressa da época em que essas peças foram produzidas, enriquecendo o diálogo moralizador e crítico que defendiam os adeptos do realismo teatral. O produto final traz não só a atmosfera literária, mas imagética daquele momento histórica, a partir de uma perspectiva de releitura contemporânea implicada pela experiência, compreensão e significação de design da autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ASSIS, Machado de. **Theatro**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1951.

BRENNER, Clarence D. **The French dramatic proverb**. Berkeley, California, 1977.

CAMARA, Rogério. Cinepoética em Brás Cubas. **xxxv Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Fortaleza: Intercom, 2012.

CARMONTELLE, Comédies et Proverbes, Paris, Aux Armes de France, 1941, vol. I, p. 19

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro 1570-1908**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor de Musset. **Revista Tereza**, São Paulo: USP/Editora 34/Imprensa Oficial, 2004.

_____. (org.). **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (org.). **Machado de Assis: do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Machado de Assis – Tradutor de teatro. **Revista Machado de Assis em linha**, ano 3, nº 6. São Paulo, 2010.

_____. Machado de Assis e o teatro. In: **Revista Brasileira**. Fase VII, ano XIV, nº 55, abril–junho, p. 153–184, 2008

MAGALDI, Sábato. Machado de Assis e sua arte cênica. **Estudos Avançados** 22 (64), 2008.

MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. (orgs.). **Antologia do Teatro Brasileiro**. Introdução de João Roberto Faria. Rio de Janeiro: Penguin Companhia, 2012.

O'MALLEY, Lurana D. *Later Comedies*. In: ***The Dramatic Works of Catherine the Great: Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia***. Routledge, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of Theatre: Terms, Concepts and Analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PINHEIRO, Gabriela Maria . **A construção da comicidade no teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira USP, 2008.

_____. Considerações sobre o teatro de Machado de Assis. **Revista Machado de Assis em linha**, ano 2, nº 4. São Paulo, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 1997.

Portal Machado de Assis, Teatro

<<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/168-teatro>>

Acessado em: setembro de 2016

40 XI XIX	INOCÊNCIO <i>(com indiferença)</i> Assim, assim?	INOCÊNCIO Por quem é... não se incomode. Vou eu mesmo.
	VALENTIM <i>(com indiferença)</i> Assim, assim.	CARLOTA Ora! Tinha que ver...
	INOCÊNCIO <i>(contentíssimo, apertando-lhe a mão)</i> Ah! Meu amigo!	INOCÊNCIO Se mandar um escravo ficará na mesma... demais, eu tenho relações com a administração do correio... O que talvez ninguém possa alcançar já e já, eu me encarrego de obter.
	CENA IX VALENTIM, INOCÊNCIO, CARLOTA	
	VALENTIM Aguardávamos a sua chegada com a sem-cerimônia de pessoas íntimas.	CARLOTA A sua dedicação corta-me a vontade de impedi-lo. Se me faz o favor...
	CARLOTA Oh! Fizeram muito bem! <i>(senta-se)</i>	INOCÊNCIO Pois não, até já! <i>(beija-lhe a mão e sai)</i>
	INOCÊNCIO Não ocultarei que estava ansioso pela presença de V. Exa.	CENA X CARLOTA, VALENTIM
	CARLOTA Ah! Obrigada... Aqui estou! <i>(um silêncio)</i> Que novidades há, Sr. Inocêncio?	CARLOTA Ah! Ah! Ah!
	INOCÊNCIO Chegou o pacote.	VALENTIM V. Exa. ri-se?
	CARLOTA Ah! <i>(outro silêncio)</i> Ah! Chegou o pacote? <i>(levanta-se)</i>	CARLOTA Acredita que foi para despedi-lo que o mandei ver cartas ao correio?
	INOCÊNCIO Já tive a honra de...	VALENTIM Não ouse pensar...
	CARLOTA Provavelmente traz notícias de Pernambuco?... do cólera?...	CARLOTA Ouse, porque foi isso mesmo.
	INOCÊNCIO Costuma a trazer...	VALENTIM Haverá inscrição em perguntar com que fim?
	CARLOTA Vou mandar ver cartas... tenho um parente no Recife... Tenham a bondade de esperar...	CARLOTA Com o fim de poder interrogá-lo acerca do sentido de suas palavras quando daqui saiu.

PERSONAGENS

DURVAL
ROSINHA
BENTO

Rio de Janeiro — Carnaval de 1859.

(Sala elegante. Piano, canapé, cadeiras, uma jarra de flores em uma mesa à direita alta. Portas laterais no fundo.)

CENA I | ROSINHA (adormecida no canapé); DURVAL (entrando pela porta do fundo)

DURVAL Onde está a Sra. Sofia de Melo?... Não vejo ninguém. Depois de dois anos como venho encontrar estes sítios! Quem sabe se em vez da palavra dos cumprimentos deverei trazer a palavra dos epitáfios! Como tem crescido isto em opulência!... mas... (vendo ROSINHA) Oh! Cá está a criadinha. Dorme!... excelente passa-tempo... Será adepta de Epicuro? Vejamos se a acordo... (dá-lhe um beijo)

ROSINHA (acordando) Ah! Que é isto? (levanta-se) O Sr. Durval? Há dois anos que tinha desaparecido... Não o esperava.

DURVAL Sim, sou eu, minha menina. Tua ama?

ROSINHA Está ainda no quarto. Vou dizer-lhe que V. S. está (vai para entrar) Mas, espere; diga-me uma coisa.

ADVERTÊNCIA*

A composição que ora se reimprime foi escrita para as festas organizadas, nesta capital, pelo Gabinete Português de Leitura, no tricentenário de Camões, e representada no teatro D. Pedro II. O desfecho dos amores palacianos de Camões e de D. Catarina de Ataíde é o objeto da comédia, desfecho que deu lugar à subseqüente aventura de África, e mais tarde à partida para a Índia, donde o poeta devia regressar um dia com a imortalidade nas mãos. Não pretendi fazer um quadro da corte de D. João II, nem sei se o permitiam as proporções mínimas do escrito e a urgência da ocasião. Busquei sim haver-me de maneira que o poeta fosse contemporâneo de seus amores, não lhe dando feições épicas, e, por assim dizer, póstumas.

Na *Revista Brasileira*, onde esta peçazinha primeiro viu a luz, escrevi uma nota, que reproduzo, acrescentando-lhe alguma coisa explicativa. Como na cena primeira se trata da anedota que motivou o epigrama de Camões ao duque de Aveiro, disse eu ali que, posto se lhe não possa fixar data, usaria dela por me parecer um curioso rasgo de costumes. E aduzi: “Engana-se, creio eu, o Sr. Teófilo Braga, quando afirma que ela só podia